326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 5

1967

7995/5

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 12 1967 Nr. 5

SUMAR

Pag.

STUDII

OVIDIU BÎRLEA, Miorița colindă 339
CORNELIU GEORGESCU, Elemente structurale în melodiile de joc făgărășene 349
EMANUELA BALACI, „Horele mari" — Analiză morfologică 365

MATERIALE

NICOLAE RĂDULESCU, Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă 375
ION VLĂDUȚIU, O veche mărturie materială privind agricultura în Moldova de sud 383
VÖÖ GABRIELLA, Două variante maghiare ale unui basm din Ispirescu . . . 389
PETRU DAN IDU, Construcțiile din Poiana Mărului — Țara Bîrsei — Casa . 397

NOTE ŞI RECENZII

LUCIAN BLAGA, *Antologie de poezie populară* (S. C. Stroescu) 409
GHEORGHE VRABIE, *Balada populară română* (Al. Dobre) 411
MIODRAG IBROVAC, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe* (Ion Taloș) 416

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 — 1967 — N° 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

OVIDIU BÎRLEA, *Miorița* comme « colindă » (chanson de Noël) 339

CORNELIU GEORGESCU, Eléments structuraux des mélodies de danse de la région de Făgăraș (Roumanie) 349

EMANUELA BALACI, « Les grandes rondes » — analyse morphologique . . . 365

MATÉRIAUX

NICOLAE RĂDULESCU, Le violon à entonnoir du district de Moldova Nouă 375

ION VLĂDUȚIU, Un vieux témoignage matériel sur la pratique agricole dans le sud de la Moldavie 383

VÖŐ GABRIELLA, Deux variantes hongroises d'un conte d'Ispirescu 389

PETRU DAN IDU, Les constructions de Poiana Mărului — Pays de Bîrsa. La maison 397

NOTES ET COMPTES RENDUS

LUCIAN BLAGA, *Antologie de poezie populară* (Anthologie de poésie populaire) (*S. C. Stroescu*) 409

GHEORGHE VRABIE, *Balada populară românească* (La ballade populaire roumaine) (*Al. Dobre*) 411

MIODRAG IBROVAC, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe* (*Ion Taloș*) 416

https://biblioteca-digitala.ro

MIORIȚA COLINDĂ*

OVIDIU BÎRLEA

Mioriţa a intrat în conştiinţa literară românească drept o baladă păstorească. Ponderea aceasta exclusivistă asupra speciei baladă se datoreşte lui Vasile Alecsandri, care a aşezat acest cîntec lirico-epic în fruntea capodoperelor folclorului nostru. Cu toate că Atanasie Marienescu publicase în acelaşi deceniu colinda transilvăneană *Judecata păcurarilor*, o variantă mioritică, faptul a trecut aproape neobservat, cu cîteva excepţii firave care nu au putut schimba părerea generală că *Mioriţa* e numai — sau în primul rînd — baladă.

S-ar părea că discutarea apartenenţei acestei naraţiuni cîntate la cele două specii amintite ar fi o preocupare minoră, de nivel scolastic, deci total neinteresantă, întrucît nu ar putea duce la anumite scăpărări care să lumineze adîncurile — uneori atît de greu de deslușit — ale creaţiei folclorice. De altfel, în ultima vreme s-a semnalat chiar tendinţa de a pune semnul de egalitate între *Mioriţa* baladă şi *Mioriţa* colindă. Aceasta ar corespunde probabil realităţii doar în cîteva cazuri izolate, nesemnificative şi mai cu seamă destul de recente.

Cercetătorii au pierdut din vedere — cu prea puţine excepţii — că cele două specii îşi au viaţa lor aparte, mai ales fizionomia lor specifică, cu caracteristici de conţinut şi stilistice proprii, şi ca atare au judecat din acelaşi unghi — cel al baladei — şi versiunea colindă atunci cînd au avut-o în vedere în chip sporadic şi pe aceasta. E adevărat că în folclor, într-un grad mult mai mare decît în creaţia cultă, ideile cristalizate, aşa-zisele motive poetice, trec cu o uşurinţă neobişnuită dintr-un gen într-altul după necesităţile unei exprimări cît mai adecvate a conţinutului. Nu trebuie să se uite că în noul context motivul nu mai este identic cu cel vechi decît în cazuri sporadice, el capătă alt înţeles, fiind privit din alt unghi, prin care ajunge să însemneze altceva. În genere, lacunele folcloristicii de la noi se datoresc în primul rînd unei cercetări îngust filologice, care izolează textul folcloric de contextul în care trăieşte, de specificul şi mai cu seamă de limitele stilistice ale speciei respective. Ea face apoi abstracţie de filoanele care leagă în chip subteran ideile

*Comunicare ţinută la simpozionul, despre Mioriţa, din Cluj, la Secţia de etnografie şi folclor în 5 mai 1965.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 339 – 347, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

poetice din folclor ce se află uneori la adîncimi nebănuite. Deficienţele ce decurg din astfel de erori metodologice se văd cel mai bine la studiile despre *Mioriţa*, tocmai pentru că aceasta s-a învrednicit de o atenţie largă din partea oamenilor de litere, care şi-au spus cuvîntul, mai amplu sau mai sumar. Istoricul părerilor despre *Mioriţa* a fost înfăţişat de profesorul Dumitru Caracostea în cursul său litografiat [1], apoi de Adrian Fochi în monumentala sa monografie publicată de curînd [2]; noi ne vom mărgini să arătăm ce înţelesuri noi asupra semnificaţiei, apoi asupra genezei *Mioriţei*, ne poate aduce colinda cu această temă.

Adeseori, cercetătorii au scăpat din vedere tocmai trăsăturile proprii ale speciei colindelor, diferenţa specifică faţă de baladă, cu care cei neiniţiaţi o confundă atît de uşor. În genere, se defineşte colinda ca fiind un cîntec epic cu conţinut de felicitare, de urare, cîntat de început de an, apoi prin extensiune la Crăciun — ca urmare a faptului că multă vreme cele două sărbători aveau loc în aceeaşi zi [3] —, foarte rar şi la alte sărbători. Atît că epicul nu e obligatoriu în colindă, căci există multe colinde — ne referim numai la cele profane (sau lumeşti), fiindcă acestea însumează cel mai bine caracteristicile speciei — care sînt pur descriptive, înfăţişînd un tablou, un peisaj cu o luminozitate neobişnuită, în care staticul e o trăsătură dominantă. Epicul din colinde, acolo unde apare, e subordonat pe de-a-ntregul semnificaţiei, interpretării ce i se dă; el trăieşte numai prin valoarea lui simbolică, prin ceea ce poate el însemna în contextul funcţional al colindei. Ca atare epicul e de obicei abia schiţat, redus la chintesenţa lui, în formulări lapidare, adesea hieratice. Faptele sînt tipizate în cel mai înalt grad, reduse la nişte generalizări menite să se potrivească tuturor celor felicitaţi prin acea schemă epică, ele prind consistenţă cu fiecare interpretare prin aluzia la cel felicitat, ca o haină largă menită să se potrivească tuturor celor cuprinşi între anumite dimensiuni. Creatorii colindelor nu se pierd în etalări de fapte, nu insistă mai cu seamă asupra amănuntelor, menţionînd cu zgîrcenie numai pe cele pline de semnificaţie. Ei povestesc în vederea unei aluzii, atît cît e necesar ca aceasta să fie înţeleasă. Alta e situaţia în baladă, unde creatorul popular desfăşoară acţiunea pe planuri panoramice, insistînd asupra cadrului iniţial, asupra etapelor acţiunii şi portretului eroilor, cu multe reveniri şi cu o predilecţie vădită pentru amănuntele sugestive. În aceste delimitări, nu ne referim la balada nuvelistică transilvăneană, care, aşa cum o cunoaştem azi, se desfăşoară în realizări modeste, de dimensiunea unor cîntece propriu-zise mai dezvoltate, ceea ce reprezintă, se pare, un stadiu de declin. În consecinţă, caracteristică pentru baladă este lungimea ei, în comparaţie cu cea mult mai redusă a colindei, măsurată nu atît în număr de versuri, cît în întîmplări şi detalii. Se poate spune că balada se hrăneşte din miezul şi din amploarea faptului, colinda din semnificaţia lui.

Se distinge apoi o atmosferă diferită la cele două specii: colinda se caracterizează printr-o luminozitate ciudată, printr-o exuberanţă

[1] Dumitru Caracostea, *Balada poporană română*, curs litografiat 1932—1933, p. 552—748.

[2] Adrian Fochi, *Mioriţa*, Bucureşti, 1964, p. 123—171, precum şi în studiul introductiv al lui Pavel Apostol, p. 15 şi urm.

[3] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, în „Arhiva", XXXVIII (1931), p. 391—398.

https://biblioteca-digitala.ro

senină, în timp ce balada e plină de încordare, de tensiune. Una are un final de apoteoză ca basmul propriu-zis, cealaltă e cu precădere plină de încăierări sîngeroase și de cele mai multe ori cu final tragic, ca legenda. Colinda are o sumedenie de caracteristici comune cu basmul, în timp ce balada se învecinează strîns cu legenda, încît, dacă am transpune baladele în proză, am obține — cu cîteva excepții — legende tipice. E surprinzător cum un cercetător ca Ovid Densusianu nesocotea aceste trăsături specifice și aprecia variantele colinde ale *Mioriței* de-a valma cu baladele, observînd despre cele dintîi că circulă „numai în cîteva versiuni scăzute și monotone" [4], ceea ce îl duce la greșeala metodologică de a susține implicit anterioritatea formei de baladă, „altfel nu s-ar putea explica întunecările, incoherențele și lipsa de viață în general ce caracterizează variantele de colindă ale *Mioriței*" [5]. Chiar în cazul cînd o baladă devine colindă, ea leapădă toată stufozitatea faptelor, reține ceea ce e indispensabil într-o schemă clară, potrivit înțelesului ce i se dă în noua ei funcție, așa cum se poate vedea în cele cîteva exemple sigure asupra cărora nu putem insista aici. Concluzia lui Densusianu l-a influențat și pe A. Fochi cînd afirmă: „Dar însăși prezența colindului mioritic în repertoriul general de colinde atestă slăbirea generală a genului ... Această destrămare se face pe linia lărgirii motivelor realiste ale poeziei, nu a celor religioase: cîntece din ritualul familial, din lirica nerituală, eposul. Or, colindul mioritic, la fel ca numerose alte piese epice și lirice intrate în repertoriul de colinde, atestă tocmai momentul de slăbire a vechilor concepții cu privire la cîntecele de urare din cadrul sărbătorilor de iarnă" [6]. Există și astfel de cazuri cînd într-adevăr unele balade — ca să ne referim numai la acestea — care erau pe cale de dispariție s-au refugiat în repertoriul de colinde: *Chiva*, *Mura cea frumoasă* (tipul Encea Săbiencea) în Hunedoara, *Ilincuța Șandrului* în Oaș etc. Dar în folclor există și o altă lege: genurile sau speciile în plină vitalitate, în proces de dezvoltare, absorb, tocmai din cauza acestei vigurozități, produse aparținînd altor specii, pe care le adaptează pentru a fi conforme cu trăsăturile lor specifice. Cît despre decăderea colindatului, fenomenul există, dar circumscris la anumite zone: Oltenia și Muntenia de la apus de Argeș — exceptînd Țara Loviștei — , unde destrămarea e veche, anterioară cercetărilor de folclor, apoi Banatul (mai puțin valea Mureșului), Crișana de șes și în mai mică măsură Moldova. În restul țării — Muntenia răsăriteană și Dobrogea, Transilvania mai cu seamă — colindatul este, cu unele excepții locale, în plină vigoare încă, pe alocuri practicat chiar cu semnificația lui arhaică de întîmpinare a începutului anului prin acel ospăț comun în care se înfruptă toți din darurile primite de ceata colindătorilor (Transilvania și Țara Loviștei). Cine privește harta cu răspîndirea *Mioriței* este izbit de masivitatea versiunii colindă în Tran-

[4] Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1923, II, p. 103.

[5] *Ibidem*, p. 58.

[6] *Lucr. cit.*, p. 442. Această afirmație vine totuși în contradicție cu ceea ce spune în altă parte: „variantele care cuprind ideea judecății par a fi mai vechi decît cele care se bazează pe rivalitatea economică. Cum judecata este caracteristică pentru Transilvania, credem că e posibil să afirmăm prioritatea versiunii ardelene față de versiunea moldovenească" (p. 532). Dar judecata apare numai în colinde, adică în genul în destrămare: ar fi primul caz în folcloristică de o formă în destrămare care păstrează totuși mai bine caracteristicele arhaice decît forma plină încă de vigoare.

https://biblioteca-digitala.ro

silvania, de desimea punctelor din partea nordică şi vestică, exceptînd ţinutul Pădurenilor şi Ţara Moţilor [7], adică zonele cele mai muntoase ale Transilvaniei. Dacă numărul mai mare al variantelor colindă în comparaţie cu cel al baladelor nu poate fi un criteriu determinant, el depinzînd în primul rînd de scrupulozitatea culegătorilor şi abia în al doilea rînd de realitatea folclorică obiectivă, bate totuşi la ochi faptul că de multă vreme — cel puţin de la începutul secolului nostru — *Mioriţa* colindă este mult mai vie, cu o circulaţie mai intensă în comparaţie cu versiunea baladă, devenită de mult o raritate vivificată pe alocuri de variantele livreşti, în primul rînd de cea a lui Alecsandri. Apoi, după constatările lui Fochi, ce se verifică la o ochire sumară a variantelor, varietatea tipologică a *Mioriţei* colindă este mult mai mare decît cea a baladei cu aceeaşi temă. Influenţa variantei Alecsandri asupra colindei este incomparabil mai redusă decît cea asupra baladei mioritice. Toate aceste considerente, departe de a trăda o destrămare, demonstrează în primul rînd marea vitalitate a colindului mioritic pînă în zilele noastre.

Mioriţa aduce totuşi o notă aparte în ansamblul colindelor. Alexandru Odobescu [8], apoi Ion Muşlea [9] şi Constantin Brăiloiu [10] au subliniat nota funebră a *Mioriţei* şi aici trebuie căutată descifrarea ei. Într-adevăr, pe cînd celelalte colinde profane sînt inundate de strălucire, cu un sfîrşit luminos, de apoteozare, în concordanţă cu urările de început de an, *Mioriţa* tratează o temă lugubră. În repertoriul colindelor noastre profane se mai întîlnesc două colinde cu un astfel de final, una mai răspîndită despre jertfa zidirii (Meşterul Manole) şi *Mă luai, luai*, una dintre cele mai frumoase şi mai puţin cunoscute, amîndouă răspîndite numai în Transilvania, mai cu seamă în nordul ei. La prima vedere, prezenţa unor astfel de colinde cu teme funebre pare ciudată, dacă nu chiar neverosimilă, totuşi ele şi-au avut un rost bine precizat, care astăzi s-a întunecat ori chiar s-a pierdut cu desăvîrşire. Din păcate, cercetătorul este văduvit de punctele de sprijin necesare din cauza precarităţii cu care au fost întocmite colecţiile de colinde. Culegătorii au neglijat — cu rare excepţii — să consemneze la fiecare colindă funcţia ei, cînd sau cui se cîntă, aspect primordial în descifrarea conţinutului şi a orientării ei generale. Pe de altă parte, cercetările mai sistematice din ultima vreme au arătat că funcţionalitatea colindelor s-a pierdut într-o bună parte a teritoriului transilvănean: Zărand, Bihor, apoi valea Someşului, Oaş şi Maramureş, în chip insular şi prin alte localităţi din restul teritoriului. Colinda despre jertfa zidirii trebuie să fi fost o colindă de zidar, ca una ce reflectă fără echivoc o credinţă atît de larg răspîndită despre necesitatea jertfei la o clădire şi practicile care o însoţesc [11]. Cît priveşte

[7] Variantele din punctele 119 (Mogoş), 120 (Bistra) şi 121 (Avram Iancu) reprezintă probabil nişte infiltrări recente, nereceptate de ceata colindătorilor, căci ea lipseşte cu certitudine din repertoriul celor din Mogoş, ca şi în satele cercetate de mine în 1964 pe valea Ampoiului: Valea Mică, Galaţi, Feneş şi Ampoiţa. În ultimul sat, o ştia numai un cantor care o învăţase cînd fusese slugă „la ţară" — adică la şes — în satul Şard-Alba.

[8] *Răsunete ale Pindului în Carpaţi.*

[9] *La mort-mariage, une particularité du folklore balkanique*, în „Mélanges de l'École roumaine en France", 1925, p. 19.

[10] *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Genève, 1946, p. 6 şi urm.

[11] Pentru amănunte în legătură cu această colindă, v. Ion Taloş, *Balada meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", VII (1962), p. 22—55.

https://biblioteca-digitala.ro

colinda *Mă luai, luai*, ea a fost atestată în Şanţ — Năsăud ca o colindă de doliu [12]. Căci în cadrul colindatului există în unele zone sub formă insulară — ţinutul Pădurenilor şi Ţara Haţegului, părţile Sebeşului şi Făgăraş [13], apoi prin Năsăud, iar dincoace de Carpaţi în cursul inferior al Ialomiţei — obiceiul de a cînta şi astfel de colinde de doliu sau „de jale". Dacă în casa celui colindat a murit în acel an cineva puternic regretat, mai cu seamă tînăr, sau dacă e cineva grav bolnav, ceata colindătorilor cîntă o astfel de colindă de doliu, reprezentată regional prin mai multe tipuri, unele religioase [14]. Practica e în concordanţă cu caracterul funebru al sărbătoririi începutului de an, care e cu atît mai accentuat, cu cît ne coborîm mai îndărăt pe scara evoluţiei. Se credea anume că la ospăţul comun al colectivităţii iau parte şi spiritele înaintaşilor pentru a se înfrupta din produse şi a petrece sărbătoarea împreună. La unele popoare din Oceania, sărbătorirea morţilor e preponderentă la Anul Nou [15]. Caracterul funebru al ciclului de iarnă este atestat şi în antichitate [16], apoi la popoarele germanice [17], la bieloruşi şi ucrainieni [18]. În ciclul de iarnă de la noi s-au păstrat de asemenea puternice elemente din cultul morţilor: moşii de Crăciun, serbaţi cu prilejul Crăciunului [19], colacul anumit ce se face în ajun, dus la cimitir în 26 decembrie, dăruit apoi primului sărac întîlnit [20]. Lumînările care se dau ca dar cetei de colindători — uneori chiar aprinse — prin sudul Transilvaniei [21] par a avea de asemenea o semnificaţie funebră ca şi în antichitate[22].

Colinda *Mă luai, luai* are multe afinităţi structurale cu *Mioriţa*. Ea începe de asemenea cu un mic fapt epic, mai mult un pretext de a introduce testamentul fetei. Se povesteşte cum fata a pornit „Cu secerea-n brîu / La holdă de grîu". Secerînd, fata află „o floare de rai" pe care o suflă „de colb". Şi atunci se întîmplă minunea:

Floarea rămura-ră,
Munţii tremurară.

Cataclismul îl trezeşte pe iubitul ei, „Ion de la munte / Cel cu oi mai multe", care aleargă la fată şi o strînge în braţe. După cum foşnetul plăpînd al florii s-a transformat în uragan, iubirea se desăvîr-

---

[12] Se cîntă „la om beteag". A.I.F., fg. 5630 a, culeg. H. Brauner în 27.IX.1935 de la Docia Onu, 34 ani. Din păcate, nu sînt consemnate şi alte amănunte, decît că inf. o ştia „din bătrîni, d'i cînd iera mama băiată mică".

[13] „prima colindă se cîntă acolo unde moare cineva de e de jale" (A.I.F. i. 2332, culeg. C. Zamfir în 29.XI.1949).

[14] O. Bîrlea, *Cîteva consideraţii asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 3, p. 22.

[15] Vittorio Lanternari, *La grande festa. Storia del Capodanno nelle civiltà primitive*, Milano, 1959: „nel Capodanno melanesiano tema fondamentale è il ritorno dei morti" (p. 136).

[16] P. Caraman, *lucr. cit.*, p. 370—373, 422—427.

[17] Adolf Spamer, *Weihnachten in alter und neuer Zeit*, Iena, 1937, p. 22.

[18] P. Caraman, *lucr. cit.*, p. 432—433.

[19] Simion Mangiuca, *Calindariu iulian, gregorian şi popular român... pe anul 1882*, Oraviţa, Braşov, luna decembrie.

[20] Arhiva de folclor din Cluj, 1082, culeg. Gh. Hudea în 1940 din Săsăuş-Agnita.

[21] Satele Săliştc, Sibiel, Vale, Turnul Roşu — Sibiu, apoi Şona — Făgăraş etc.

[22] P. Caraman, *lucr. cit.*, p. 367. Informaţiile despre practica de la noi nu lămuresc rostul acestor luminări ca dar şi credinţele despre ele.

https://biblioteca-digitala.ro

şeşte în moarte, în „Junghi fără durere/Moarte fără vreme". Strădaniile maicii sale de a o lecui sînt zadarnice şi fata îşi dezvăluie iubirea puternică pe care nu o poate curma nici moartea :

Ştiu eu ce mĭ-i leacu :
Pînza şi bumbacu
Şi Ion, săracu ![23]

Din această colindă, cîntată după fată moartă, pe alocuri pe aceeaşi melodie ca şi *Mioriţa* [24], cu care are comună aceeaşi atmosferă funebră, răzbate totuşi aceeaşi sete de viaţă şi de îndeletnicirile pămînteşti. În această lumină, *Mioriţa* trebuie să fi fost şi ea colindă de doliu după cioban mort, iar tipul erotic al ei colindă de doliu după cioban necăsătorit. Pînă acum ea nu a fost atestată cu această funcţie în culegerile cunoscute, bănuim din neglijenţa culegătorilor, poate şi din cauză că funcţionalitatea colindelor era în fază de destrămare în nord-vestul Transilvaniei, unde ea circulă intens. Chiar dacă cercetările ulterioare nu vor aduce o confirmare în acest sens, ipoteza este verificată de însăşi structura *Mioriţei*. Fiind concepută ca o colindă de doliu după cioban, reiese clar că ideea centrală este aşa-zisul *testament al ciobanului*, după cum a intuit cu atîta siguranţă D. Caracostea. Se observă fără dificultate că rivalitatea dintre ciobani şi plănuirea omorului sînt doar un pretext epic pentru a prilejui enunţarea dorinţei ciobanului de a nu pierde legătura postumă cu îndeletnicirea lui. În această ipostază, discuţiile referitoare la atitudinea de resemnare a ciobanului în faţa morţii capătă cu totul alt sens [25]. Epicizarea, aplicată unui fapt petrecut, e posterioară dorinţei ciobanului. De orice moarte ar fi fost răpus ciobanul de la casa colindată, dacă s-a luptat voinicește cu duşmanii sau dacă a fost ucis, aceasta era un detaliu cu totul secundar, pe primul plan fiind dorinţa ipotetică de a fi îngropat la stînă. Colinda funebră avea nevoie numai de punerea în scenă, sub forma statică relevată şi de Fochi, aşa cum se întîlneşte şi în cealaltă colindă de doliu *Mă luai, luai*, alte detalii sau episoade fiind cu totul de prisos în vederea enunţării ultimei dorinţe a ciobanului. Dorinţa de a păstra legături postume cu lumea terestră nu e un fenomen izolat în folclorul nostru, dimpotrivă, ţine de o concepţie ancestrală care a dăinuit în bună măsură. Aceasta este „baza etnografică" a *Mioriţei*, la care se adaugă, numai pentru tipul erotic, nunta mortului. Concepţia este oglindită pregnant în *Cîntecul zorilor*, practicat încă în sud-vestul Transilvaniei şi Oltenia nord-vestică. La sfîrşitul cîntecului, mortul se roagă de „zidari" să-i lase şapte sau nouă „ferăstrui" prin care să-i vină : „colac şi lumină ... Izvorel de apă/Dorul de la tată ... Miroase de flori/De la surori ... Spicul grîului ... Buciumel de vie/ Cu tot rodul lui", apoi „Raza soarelui" şi „vîntul cu răcoarea" [26], iar în alte variante sînt enumerate „glasul mamei", „turtiţe

[23] A.I.F., mg. 2519 g, din Borza — Zalău, culeg. I. Taloş — G. Habenicht.

[24] A.I.F., fg. 5695 a din Bistriţa Bîrgăului, culeg. I. Cocişiu.

[25] Discuţia e reluată recent de Liviu Rusu în *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1967, p. 56 şi urm. Domnia-sa face abstracţie de versiunea colindă ca şi de varietatea tipologică a *Mioriţei*, referindu-se numai la tipul clasic. Se înţelege că concluziile nu se pot referi decît la acesta.

[26] C. Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, Bucureşti, 1936, p. 14—15.

https://biblioteca-digitala.ro

calde", „fum de tămîie", „izvorel de lapte", „ţoale spălate" etc. Cum se vede, dorul celui mort se îndreaptă atît asupra elementelor curente de subzistenţă, cît mai cu seamă asupra frumuseţii lumii terestre, sintetizată în „miroase de flori", cîntecul cucului, pasărea simbol a primăverii terestre, „boarea vîntului", apoi înşişi stăpînii cosmici: luna şi raza soarelui. Această dorinţă ultimă, departe de a fi o laudă a morţii, constituie un puternic imn adus vieţii. Mortul nu e nicidecum orientat spre presupusa lume de dincolo, ci e întors cu faţa către pămînt şi bunurile vieţii pe care le părăseşte. Aceeaşi concepţie stă şi la baza testamentului mioritic, acesta înfăţişînd un caz special, adaptat la particularităţile profesionale ale păstoritului şi, se pare, deritualizat. Ca şi în *Cîntecul zorilor*, ciobanul vrea să audă viersul „flueriţei" cînd a sufla „vîntuţul", să-i vină prin ferestrele sicriului cîntecul de jale al oilor „bălai", „cornute", „săine", „ochişele" [27] etc. Se poate ca iniţial *Mioriţa* să fi fost şi un astfel de cîntec funebru, mai cu seamă în zona sudestică a ţării, unde se ridică aşa numitele *rugi* pentru cei îngropaţi departe de satul lor, cu întregul ritual al unei înmormîntări. În Ţara Haţegului şi Pădurenime există chiar un cîntec anumit pentru această înmormîntare *in contumacia*, dar aceasta e un fapt secundar, fiindcă în folclor motivele şi ideile circulă cu uşurinţă relativă dintr-un gen într-altul şi abia contextul în care e cimentat motivul îi conferă un înţeles sau altul. Singur testamentul ciobanului nu constituie tipul mioritic ca atare, cum opina D. Caracostea, abia schiţarea conflictului dintre ciobani care să-l actualizeze şi să-i dea posibilitate ne duce spre nucleul mioritic. Din această perspectivă, caracterul mai arhaic al versiunii colindă, faţă de versiunea baladă, se reliefează cu mai multă evidenţă. În intenţia compoziţională a creatorului popular, conflictul este schiţat atît cît e nevoie pentru a aduce în scenă testamentul ciobanului. Acest tip mioritic ni se înfăţişează, în liniile lui cele mai simple, redus la minimum de mijloace de exprimare epică, accentul căzînd pe efuziunea lirică în faţa morţii. Pe de altă parte, marea varietate tipologică întîlnită la colinda mioritică, faţă de baladă, confirmă anterioritatea colindei [28], potrivit acelei legi folclorice după care diversitatea tipologică accentuată e un indiciu de vechime apreciabilă, pe cînd uniformitatea tipologică denotă o vîrstă recentă. Vechimea *Mioriţei* ar fi contrazisă, după unele păreri, de inexistenţa aspectelor arhaice în limbă. Aici trebuie să observăm că toate baladele şi colindele păstoreşti nu prezintă fenomene arhaice şi aceasta din pricina continuităţii tehnice tradiţionale a păstoritului pînă în zilele noastre. Căci şi astăzi zicem tot *baci*, *stînă*, *strungă*, *bucălaie*, *a trage oile-n perdea* etc., întrucît inventarul stînii şi lexicul celorlalte aspecte e tot cel străvechi.

Fără a putea aduce determinări mai precise, se poate afirma cu certitudinea îngăduită de faptele de folclor că balada mioritică este mai nouă, ulterioară colindei. Examinarea structurii ne duce în chip inevitabil spre această constatare. În primul rînd, balada mioritică se distinge printr-o vădită lipsă de epicitate, ceea ce a determinat pe întîiul ei culegător V. Alecsandri să creadă că se află în faţa unui fragment şi să

[27] Al. Ciura, *Colinde*, Orăştie, 1908, p. 26—27 (din Jucu de Sus — Cluj).

[28] Un fenomen similar se observă şi la tipul colindă al *Meşterului Manole* (v. I. Taloş, *lucr. cit.*, p. 48).

https://biblioteca-digitala.ro

caute varianta completă pe care n-au putut-o da decît „îndreptările" ştiute. Se observă că autorul popular, în efortul de a transpune faptul la dimensiunile baladei, a încercat să îmbogăţească linia epică, să dea mai mare amploare desfăşurării faptului. În primul rînd, în centrul atenţiei a fost situat conflictul dintre ciobani, aşa cum o cer legile baladei. Ca atare, acesta a fost transpus pe plan economic pentru a-i da mai multă verosimilitate, fiindcă ciocnirile economice erau mai dese şi caracteristice pentru viaţa ciobănească din orînduirile istorice anterioare. Cadrul static din colindă a fost dinamizat şi el, turmele fiind arătate în mişcare de la munte spre şes, în concordanţă cu practicile transhumanţei. Apoi au mai fost inserate episoadele cu oaia năzdrăvană şi cel cu maica bătrînă a ciobanului. Dar creatorul popular şi-a dat seama că testamentul poetic al ciobanului reprezenta o culme artistică, peste care orice continuare nu putea fi decît un adaos palid. De aceea, balada s-a oprit şi ea la testamenul ciobanului, încît din punct de vedere epic, naraţiunea a rămas fără deznodămînt, exceptînd un număr infim de variante, unde se arată în chip foarte sumar că ciobanul a fost omorît şi înmormîntat după dorinţă. Se poate spune că balada mioritică e cea mai puţin epică dintre toate baladele noastre — excludem, bineînţeles, variantele trunchiate ale acestora —, cu o vădită deficienţă compoziţională prin lipsa deznodămîntului. Ea nu mai are acea schemă epică rotunjită pe care o pretinde balada.

Faptele ne duc la concluzia că balada mioritică nu putea veni decît din colinda mioritică, adică din Transilvania [29], unde ea are o mare varietate tipologică şi rădăcini puternice în viaţa tradiţională pînă în zilele noastre.

Mioriţa a devenit foarte cunoscută pe tot cuprinsul ţării şi continuă a fi colindată şi astăzi, dar cel mai adesea cu o funcţie imprecisă, datorită conţinutului profund şi frumuseţii ei deosebite. Oamenii din popor au fost impresionaţi de afirmaţia puternică a vieţii care răzbate din dorinţa ciobanului şi cîntă această poezie simplă la prilejuri festive, cînd se dezbracă de grijile mărunte ale vieţii de toate zilele, pentru a-şi fortifica sufletele cu aceste răspunsuri cristalizate despre marile întrebări pe care le pune existenţa umană.

LA MIORIŢA COMME «COLINDĂ» (CHANSON DE NOËL)

Mioriţa est connue comme ballade. Mais en Transylvanie elle vit — excepté le coin de sud-est — comme «colinda» (chanson de Noël). On a regardé cette dernière forme comme une dérivation de la forme ballade et surtout comme une dégradation. En réalité, les faits semblent montrer le contraire. Le nombre des variantes «colinda» est beaucoup plus grand que celui de la ballade, les sous-types sont beaucoup plus diversifiés, la forme «colinda» circule avec une vitalité incomparable-

[29] Ipoteza originii ardelene este susţinută şi de A. Fochi în lucrarea citată, p. 539. La aceeaşi concluzie ajunsese şi profesorul D. Caracostea încă în al doilea deceniu al secolului nostru, la sfîrşitul capitolului inedit despre *Mioriţa în Ardeal*, care va fi publicat în volumul său postum, *Balada poporană şi doina*, în cursul anului 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

ment plus accentuée. L'examen structural des formes de « colinda » démontre de même la priorité de celle-ci. Le noyau du récit est le testament du berger, où le conflit épique n'est qu'un prétexte pour l'énonciation du dernier désir du berger.

Miorița a été très probablement une « colinda » de deuil pour un berger mort, car dans certaines régions de la Roumanie il y a cette catégorie de chansons de Noël à caractère funèbre, chantées là où quelqu'un, vivement regretté, est mort pendant l'année dernière, ou au moins est gravement malade. C'est seulement cette fonction de deuil qui explique le caractère lugubre du récit, une exception parmi les autres chansons de Noël dont le trait principal est l'optimisme, l'exubérance, en concordance avec la fonction de souhait au commencement du Nouvel An et par extension à la Noël.

En devenant ballade dans les régions de l'est et du sud de la Roumanie, le fait épique a été élargi. Le conflict initial est devenu économique, puis on y a inséré les épisodes de la brebis qui prédit la mort du berger et de la mère qui part à la recherche de son fils tué. Malgré ces intrusions, la forme de ballade reste déficitaire comme plénitude épique et c'est pour cela que V. Alecsandri et les autres folkloristes ont eu la conviction que la ballade circule dans une forme inachevée ou tronquée.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ELEMENTE STRUCTURALE ÎN MELODIILE DE JOC FĂGĂRĂȘENE

CORNELIU GEORGESCU

Studiul de față nu are ca scop epuizarea problemelor de analiză muzicală legate de melodica de joc făgărășeană, ci semnalarea, alături de o sumară prezentare generală, a cîtorva dintre ele considerate mai interesante [1].

★

Urmărind structurile melodice, în ordinea complexității lor crescînde, vom constata că ele sînt destul de evoluate, comparativ cu zonele vecine. Marea majoritate a melodiilor se înscriu în sfera heptatonicului, adesea însoțit de acel funcționalism specific cunoscut de obicei sub numele de „major-minor".

Cazurile de structuri melodice utilizînd doar 4 sunete sînt rare; de remarcat că piesele respective fac parte din grupa II B. Pentacordul major sau minor este de asemenea relativ rar întîlnit, în grupele II B și VII cu aspect major și în I, V, VII cu aspect minor; trecerea spre hexacordul major (cu tonica pe treapta I, a II-a sau pendulatorie) se face prin variante intermediare.

Modul major se situează pe primul loc, din punctul de vedere al frecvenței, existînd în fiecare din cele 7 grupe; el apare fie axat pe un hexacord, fie definitiv conturat. Într-o mare parte din piesele ce utilizează acest mod apar trepte fluctuante, care — fără a constitui un nou mod — tind spre afirmarea mixolidicului, lidicului, eolicului etc.

Mult mai puțin întîlnite sînt modurile lidic (uneori cromatizat), mixolidic, modul „acustic" (lidic-mixolodic), doric și doric cromatizat, în special în cazul grupei I (cu excepția doricului).

[1] Din necesități de economie a spațiului am renunțat la o serie de capitole introductive tratînd despre particularitățile istorico-geografice ale zonei cercetate, originea materialului utilizat, analiza repertoriului din punct de vedere funcțional, elemente de evoluție și de interferență cu zonele vecine, instrumente, coregrafie etc. Ne limităm la enumerarea celor 7 grupe importante de jocuri, cu care vom opera în analizele muzicale ce urmează: grupa I (Învîrtita), grupa II A și B (Brîul și melodiile înrudite), grupa III A și B (Hațegana și Poșovaica), grupa IV (Sîrba), grupa V (melodii izolate), grupa VI (melodii de origine probabil semicultă) și grupa VII (melodii probabil importate). Precizăm că la baza împărțirii au stat criterii de natură muzicală, acestea nefiind întotdeauna de acord cu cele coregrafice, funcționale sau, uneori, chiar cu titulatura pieselor respective.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 349 — 364, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

Forma modală care deţine supremaţia în această grupă este cea a relaţiei fluctuante major-minor, bogat reprezentată de altfel şi în celelalte. Această relaţie — de terţă mică descendentă — , foarte răspîndită în toată ţara noastră şi, pare-se, de o importanţă deosebită în sudul Transilvaniei, poate apărea fie între un mod major şi altul minor, fie, destul de frecvent, şi în relaţia lidic-doric, de asemenea diatonice sau cromatice.

Planurile modulatorii pe care le întîlnim sînt relativ simple, comparativ cu alte regiuni sau chiar cu organizarea funcţională evoluată a celorlalte moduri; cele mai răspîndite relaţii modulatorii, prezentate în ordinea mărimii intervalului dintre cele două fundamentale, sînt: cea la interval de primă sau unison, combinată foarte adesea cu o relaţie major-minor în unul din cele două moduri; la secundă mare superioară sau inferioară — modulaţie foarte frecventă într-un anumit subtip de haţegană răspîndit în toată zona; la cvarta superioară — modulaţie relativ egal repartizată la toate tipurile de jocuri — sau inferioară. Într-un singur caz am întîlnit o dublă modulaţie, la secundă mare inferioară, apoi la cvartă perfectă inferioară.

Marea majoritate a acestor modulaţii includ, de obicei în primul mod, relaţia major-minor [2]; datorită acesteia şi în parte şi faptului că intervalele la care se modulează frecvent fac parte din cele sugerate ca mai pregnante prin funcţionalismul interior al modurilor (fapt remarcat şi explicat în detaliu cu ocazia studierii materialului din zona vecină, a Mărginimii Sibiului), melodica făgărăşeană de joc prezintă o remarcabilă unitate.

★

Enunţăm ca un procedeu deosebit de bogat în resurse expresive pe acela al segmentării modului în una sau alta din frazele piesei [3]. Mai puţin prezent în prima grupă, el atinge maximum de frecvenţă în grupele II A şi B, III A şi B, IV şi deţine un rol relativ important şi în celelalte. Dacă excludem din masa melodiilor ce folosesc modul integral în toate frazele pe acelea care completează acest mod doar prin formula de cadenţă, vom constata că numărul celor ce uzează de acest procedeu depăşeşte 60% din întregul material. După cum am arătat, numărul melodiilor de joc făgărăşene care folosesc moduri cu mai puţin de 7 sunete este destul de scăzut, însă numărul frazelor izolate din aceste melodii în situaţia de mai sus este cu mult mai mare. În acest sens, întîlnim tricordii, tritonii, tetracordii, tetratonii de diferite tipuri, pentacordii majore, minore, lidice etc., diatonice sau cromatice, hexacordii de diferite tipuri şi o mare cantitate de heptacordice defective, diferite funcţional de alte structuri aparent asemănătoare.

[2] În acest caz, în stabilirea planului modulatoriu am avut în vedere tonica majoră a modului.

[3] Am considerat numai melodiile nemodulante sau, în cazul acestora, pe cele care au cel puţin două fraze în acelaşi mod.

https://biblioteca-digitala.ro

În majoritatea acestor formule melodice, preferate în general de frazele secunde, se recunosc fragmente ale unor moduri complexe, provenite în mare parte din pentatonic, mai rar din heptacordic (ionic, mixolidic, lidic etc.) și numai în mod excepțional structuri de sine stătătoare. Amintim, fără a mai insista, că, în toate aceste structuri modale sau fragmente prezentate, tonicele sau fundamentalele scărilor sînt deplin sesizabile, funcționalismul adesea foarte evoluat, despre care am mai vorbit, nelăsînd posibile confuzii în acest domeniu. Numărul mic al soluțiilor posibile este compensat însă de faptul că finalele sau cadențele și semicadențele frazelor pot fi plasate pe aproape toate treptele stabile (în ordinea frecvenței, de obicei pe treptele VI, 2, V, 5, 3 etc.). Se realizează astfel, pe o cale particulară, o varietate deosebită.

★

O problemă de importanță mult mai mare decît aceea care i se poate acorda într-un studiu de proporțiile celui de față este aceea a ornamentației melodice; într-adevăr, liniile melodice deosebit de înflorite ale melodiilor din grupa I, cele mai reprezentative poate pentru zona cercetată, pot fi reduse fără greutate la scheme foarte simple, dacă înlăturăm această ornamentație. Astfel — cu ajutorul și al altor procedee mai importante de construcție muzicală, pe care le vom expune

https://biblioteca-digitala.ro

la capitolul respectiv — devine posibilă existența unui număr atît de mare de tipuri, subtipuri și variante diferite, pe o suprafață relativ redusă. Vom prezenta cîteva aspecte ale acestei probleme, axate în special pe melodica grupelor I și II, care ne furnizează cel mai bogat material în acest sens; putem afirma că melodiile celorlalte grupe repetă în proporție mai redusă procedeele folosite în primele două, aspectul lor fiind în general mult mai schematic comparativ cu acestea.

Ornamentele melodice mai frecvent întîlnite sînt: broderiile simple, duble sau de un grad diferit de complexitate, grupetto-urile, apogiaturile scurte sau lungi, echapé-urile, notele de pasaj, arpegiul ca înfloritură melodică etc.

De obicei, orice repetare a unui element de formă este însoțită de o variație melodică care o ascunde și o îmbogățește, menținînd viu interesul ascultătorului.

Importanța ornamentelor este uneori atît de mare încît ele singure pot îmbrăca o schemă melodică adesea rigidă și fără calități estetice (de ex. o gamă descendentă sau un arpegiu), rezultatul fiind o frază expresivă, pe deplin integrată melodicii locale.

Este interesant de comparat din acest punct de vedere o frază oarecare, aparent mai complexă, cu schema melodică extrasă din ea, după înlăturarea ornamentelor.

Un rol deosebit joacă aceste ornamente, după cum am mai arătat, și în diversificarea unui anumit subtip în nenumărate variante.

https://biblioteca-digitala.ro

Schemele melodice ale unor piese — și în primul rînd ale celor din grupa II — pot fi simple arpegii, întreaga frumusețe expresivă, precum și întreaga lor originalitate constînd numai în această înflorire, în care, desigur, ritmul are un rol important [4].

BRÎU
(II A)

Uneori, melodia se bazează pe o figură ornamentală simplă, reluată și dezvoltată cu măiestrie, pe o progresie elementară sau, pur și simplu, pe ornamentarea unui singur sunet.

ARDELEANA BĂTRÎNEASCĂ (I)

ROMÂNEȘTE
(I)-fragment

BRÎU
(II A)-fragment

[4] Nu insistăm asupra problemelor legate de ornamentarea ritmică, deoarece am tratat pe larg aceasta în altă lucrare, *Melodii de joc din Mărginimea Sibiului*, limitîndu-ne de asemenea la melodica învîrtitelor și brîurilor.

https://biblioteca-digitala.ro

★

În desfășurarea bogat înflorită a melodiilor din grupa I și II în special, pot fi observate o serie de procedee rafinate, atribuite în general numai muzicii culte, ca inversarea, recurența și inversarea recurenței unor formule, în general de mică întindere (subcelulă sau celulă). Cel mai frecvent folosite sînt formulele inversate, care însoțesc îndeaproape pe cele în stare normală.

Datorită aspectului acestor celule — de cele mai multe ori simple pasaje — aspectul recurenței formulei coincide cu cel al inversării ei, cazurile în care o diferențiere este totuși posibilă fiind reduse.

Inversarea recurenței unor formule apare relativ rar.

După cum se observă, este vorba exclusiv de fragmente foarte mici ale liniei melodice și, de cele mai multe ori, de formațiuni melodice universal răspîndite (pasaje, grupetto-uri, broderii complexe etc.). În stadiul actual al cercetărilor, considerăm că aceste procedee pot fi întîlnite extrem de rar la nivelul motivului sau, și mai rar, al frazei; în aceste cazuri, după cum am mai arătat, linia melodică primară, eliberată de ornamente, care stă la baza piesei muzicale, preferă schemele cele mai simple, mai firești și, în general, „deschise" (de ex. gamă descendentă, șir de progresii etc.).

★

În încheierea acestei sumare prezentări a unor elemente ale melodicii de joc făgărășene, ne vom opri tot asupra grupei I, pentru a aminti o altă particularitate a sa: existența unor formule de cadență mai mult sau mai puțin stereotipe. În ciuda unei aparente varietăți, aceste formule se reduc în majoritatea cazurilor la un pasaj descendent, bogat și diferit ornamentat, terminat cu o cadență obișnuită, cu un substrat comun armonic concretizat prin relația dominantă — tonică, într-un ton major sau minor; locul pe care-l ocupă ele în structura frazei respective este destul de important, depășind pe acela al unei cadențe obișnuite. Formulele de care ne ocupăm constituie de multe ori o veritabilă concluzie, o rezolvare firească a repetării unor motive sau celule, ele acoperind și ca întindere cea mai mare parte a modului sau frag-

https://biblioteca-digitala.ro

mentului de mod respectiv, de obicei într-un sens descendent. Există însă asemenea formule care folosesc şi tetracordii, pentacordii, hexacordii, alături de heptacordii.

★

Din punct de vedere ritmic, materialul de joc făgărăşean nu aduce noutăţi hotărîtoare, comparativ cu cel mărginean, studiat într-o lucrare anterioară; din această cauză, nu vom mai intra în detalii, limitîndu-ne a prezenta aspecte generale.

Măsurile folosite în zona cercetată sînt aceleaşi ca în tot sudul Transilvaniei; cea mai mare parte a pieselor analizate utilizează măsura 2/4 (în exclusivitate în cazul grupelor II A şi B, III A şi B, IV şi VI, în mare parte pentru grupa VII şi doar sporadic — şi, în orice caz nespecific — în cazul grupelor I şi V). Ca frecvenţă, după această măsură urmează desigur cea asimetrică, a cărei pulsaţie este numită pe bună dreptate „ritm ardelenesc" de către Pascal Bentoiu [5]. În cazul zonei noastre, fără a considera că am rezolvat definitiv problema, putem afirma că această măsură nu pare a prezenta elemente specifice importante faţă de regiunile vecine. Pentru notarea ei, am folosit ritmul 7/16 (3 + 2 + 2) care ni s-a părut totuşi cel mai apropiat de realitate şi cel mai consecvent, în ciuda complicaţiilor de notaţie. Amintim că o relativ mare parte din melodiile aparţinînd grupei I — a cărei caracteristică de bază este acest ritm — apar, prin deformarea raportului între timpi, în măsura de 2/4. Uneori această trecere se face chiar în cursul interpretării uneia şi aceleiaşi piese, fie treptat (ritmul asimetric fiind deformat spre 2/4 prin egalizarea timpilor, în legătură uneori şi cu accelerarea tempo-ului, nefiind exclusă nici posibilitatea contrarie), fie în fraze diferite.

Altă măsură asimetrică, relativ rar întîlnită, dar care defineşte la rîndul ei o grupă aparte (V) — respectiv jocul Hodoroaga —, este cea de 5/8 (3 + 2); pulsaţia acesteia este mult mai lentă, amintindu-ne de aceea a unei serii de jocuri din Cîmpia Dunării sau Dobrogea. Ritmul 7/16 (2 + 2 + 3) întîlnit aici nu are nimic comun cu cel din grupa I, unica piesă cercetată care-l utilizează (jocul Căţeaua) aparţinînd de asemenea grupei V.

Sporadic, întîlnim şi alte măsuri în piese izolate din grupa VII, în care am inclus în general melodiile probabil importate în zona noastră. Cazurile concrete la care ne referim sînt cele ale măsurilor de 3/8 ale jocului Resteul (în care, oricît de bine integrat astăzi Făgăraşului, se recunoaşte proveniența oltenească — Rustemul în 5/16 sau deformat, în 3/8 sau 2/4) şi de 3/4 alternînd cu 2/4 ale jocului Sălcioara (joc originar din Muntenia şi general răspîndit azi). Melodiile proprii acestor jocuri nu lasă nici o îndoială privitoare la proveniența lor, chiar dacă din alte puncte de vedere (coregrafic, de ex.) ele au căpătat caractere specific locale.

★

Foarte frecventă este în Făgăraş subdiviziunea ternară. Fără a avea aproape nimic comun cu acelaşi procedeu, intens răspîndit şi tipic,

[5] Pascal Bentoiu, *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti*, în „Revista de folclor", an. I, 1956, nr. 1—2, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

dintr-un punct de vedere, sîrbelor din Cîmpia Dunării — decît, cel mult, în cazul melodiilor îndeaproape înrudite cu acestea — , în cazul nostru el apare în special ca o lungire a primei optimi în detrimentul celei de-a doua, într-o celulă, inițial pirică, dînd o pulsație și un aspect deosebit de dinamic melodiilor din grupa I, în care este deosebit de frecvent.

Triolet propriu-zis nu apare decît în cazul melodiilor de sîrbă și horă, unele evident importate, sau în cele de hațegană (grupa II A),

și, foarte rar, ca rezultat al deformării unei celule, de data aceasta anapestice, în care timpii au fost egalizați în urma repeziciunii tempo-ului, în unele brîuri — grupa II A sau B.

Această subdiviziune ternară este însă frecventă și în cazul ritmului asimetric, fiind prezentă atît în cazul grupei I, cît și al grupei V. Precizăm că sînt relativ rare situațiile în care această subdiviziune ternară este exclusivă (doar în măsurile de 2/4, în grupele I, IV și VI), de cele mai multe ori ea existînd alături de diviziunea binară obișnuită.

★

În melodiile de joc făgărășene întîlnim aceleași categorii mari de formă existente în majoritatea regiunilor țării : forma liberă (cu structură interioară motivică și celulară, adesea organizată în fraze, aparținînd aproape în exclusivitate celor mai vechi melodii din grupa II A și B, sau frazală, mult mai frecventă, cu excepția grupelor III și V, unde nu o întîlnim) și forma fixă (bazată pe două fraze — modelul cel mai stabil, care are prioritate comparativ cu toate celelalte, fiind bine reprezentat în toate grupele — sau pe 3, 4 fraze). Cu cît numărul de fraze care intră în componența piesei este mai mare, cu atît se poate vorbi mai greu

https://biblioteca-digitala.ro

de o formă fixă, trecerea spre forma liberă frazală făcîndu-se treptat, chiar dacă nu întotdeauna sesizabil în cazul înregistrărilor pe cilindri, de o prea mică durată.

În cadrul formei fixe, un caz particular îl prezintă cîteva piese izolate, structurate pe o singură frază, uneori de o construcție asimetrică. Aceste excepții de la cvadratura omniprezentă în toate tipurile de formă în muzica de joc sînt rare, dar de loc lipsite de interes, prin efectul cu totul deosebit produs; ele par a se datora fie unor accidente, fie unei cristalizări incomplete sau chiar uneia complete, în fraze de 3 măsuri.

DANȚUL DELA RĂȘINARI

Dacă numărul schemelor tip întîlnite este relativ redus, mai ales în cazul formei fixe, el poate fi îmbogățit teoretic pînă la infinit prin varietatea structurii interioare — frazală, motivică, celulară sau mixtă — a frazelor. Astfel, sînt posibile în materialul nostru doar 6 categorii de forme, din punctul de vedere al numărului frazelor: 1) A (în care includem și structurile motivico-celulare), 2) A B, 3) A B C, 4) A B C D, 5) A B C D E și 6) A B C D E F, fiecare întîlnite într-un număr de 5, respectiv 29, 20, 10, 4 și 1 variante, în funcție de structura internă. După cum observăm, numărul cel mai mare de asemenea structuri interne deosebite, în cadrul unei aceleiași scheme, îl aflăm în cazul formulelor A B sau A B C, el descrescînd rapid în ambele sensuri. În total, am aflat 68 de variante pentru cele 6 modele prezentate. Dar preferința pieselor analizate nu se îndreaptă în mod egal pentru toate aceste 68 de variante, marea majoritate a melodiilor de joc integrîndu-se doar în cîteva din ele, pe care le enunțăm, în ordinea frecvenței: structura internă frazală în întreaga piesă (fie ea de formă A, A B sau A B C); structură internă motivică în întreaga piesă (de formă A B, A B C sau A B C D); structură internă motivică în prima fază și celular-motivică în a doua (forma A B) și, mai rar: structură internă bifrazală (în forma A B); frazală în prima și motivică în a doua (forma A B); motivică în prima și motivic-frazală în a doua (forma A B) sau celular-motivică în ambele fraze (forma A B).

Prima concluzie care se impune este aceea că, deși gradul de evoluție și cristalizare a formei este evoluat — dovadă marea cantitate de melodii în forme fixe de structură frazală —, alături de acestea există un număr destul de considerabil încă de melodii vechi, cu structuri motivice sau motivice-celulare, fie parțiale, fie generale. Este interesant de remarcat că, spre deosebire de majoritatea grupelor care folosesc în mod relativ egal una sau alta din variantele enunțate, melodiile din grupa I își manifestă preferința vădită pentru formele fixe frazale, iar cele din grupa II pentru formele de structură motivică. Opoziția între aceste două grupe, remarcabilă în tot sudul Transilvaniei, o întîlnim în aproape toate structurile muzicale, deci și în melodică și ritmică.

★

https://biblioteca-digitala.ro

În continuare, ne vom concentra atenţia asupra unor procedee de construcţie care, chiar dacă nu există în exclusivitate în zona cercetată, ne determină, prin abundenţa lor deosebită şi prin formele variate de manifestare, să-i acordăm acesteia un rol important în problema originii lor. Ne vom referi în primul rînd la deplasarea unui element muzical redus (de obicei celulă sau motiv) „spre stînga" sau „spre dreapta", procedeu ritmico-structural prezentat pentru prima oară de Sabin Drăgoi[6] şi, poate, unul dintre cele mai autentice româneşti; el conferă melodiilor ce-l folosesc acea pulsaţie cvasi-sincopată, acel joc între timp şi contratimp, caracteristic pentru o bună parte din muzica de joc transilvăneană. Acest fenomen merită o analiză mai atentă.

Deplasările „spre stînga", foarte frecvente comparativ cu cele „spre dreapta", au loc la nivelul elementelor mici de formă, începînd cu subcelula,

uneori cu transpoziţie, de obicei în cadrul aceluiaşi motiv; în cazul acesta se înregistrează o schimbare a funcţiei subcelulei respective, care din rol de „subcelulă-cadenţă" primeşte pe acela de „subcelulă-cap".

În unele cazuri, deplasarea subcelulei are loc într-o altă frază,

alteori numai în motive diferite.

Aceste deplasări pot fi exacte sau cu unele variaţiuni; ele pot duce la formarea unei noi celule din fragmente subcelulare diferite, în aceeaşi frază sau în alta.

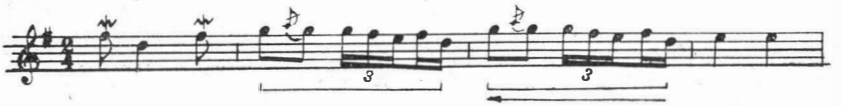
[6] Sabin Drăgoi, *Cum am învăţat şi folosit limba muzicală românească*, în „Revista de folclor," tom. IV, 1959, nr. 3—4, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

Celula poate fi deplasată cu o pătrime în aceeași frază,

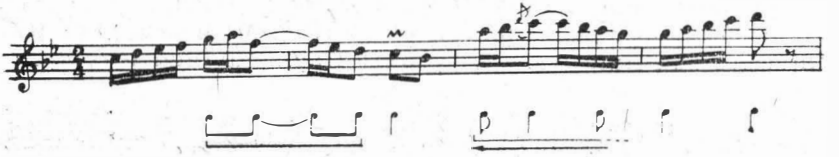
sau cu o doime în altele,

înregistrîndu-se și aici aceeași situație a schimbării funcției, ceea ce determină formarea motivului conclusiv, cadențial, din fraza respectivă.



Deplasările motivului, de asemenea frecvente, dar pare-se mai stereotipe, se produc fie la o pătrime — cel mai des întîlnite comparativ cu toate celelalte,

uneori cu importante variațiuni, sau doar la nivelul schemei ritmice —,



fie la o doime, sau chiar la două doimi, în fraze diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

Deplasările „spre dreapta", mult mai rare, pot fi întîlnite de asemenea la nivelul subcelulei, uneori cu transpoziţie,

al celulei — cu o optime sau pătrime (în altă frază)

sau cu o doime — ,

precum şi al motivului transpus, cu o pătrime, în fraze diferite.

★

Alte procedee întîlnite mai frecvent — deoarece majoritatea pieselor au un mecanism structural interior original, aproape nerepetabil — sînt : reluarea unui fragment muzical incomplet, cu o pauză la sfîrşit — ceea ce ne aminteşte respiraţia de la sfîrşitul unor rînduri melodice ale cîntecelor sud-transilvănene —, acest fragment fiind o celulă

sau un motiv ;

formule realizate din concentrarea mai multor unităţi în una singură

sau din amplificarea unei unităţi, care capătă astfel o funcţie su-

https://biblioteca-digitala.ro

perioară ;

metamorfoza unui element ;

păstrarea aceleiași cadențe la toate motivele sau frazele perioadei, fapt ce produce un efect estetic original, dînd o mare unitate piesei ;

CHINDIA
(VII)-fragment

preluarea în noile fraze a unor elemente expuse anterior, care pot fi celule sau motive, uneori ca unic material pentru segmentul următor.

HAȚEGANA
(III A)-fragment

Dacă în aceste situații, legătura dintre cele două fraze vecine va fi foarte strînsă, există însă și posibilitatea ca acestea să nu aibă aproape nimic comun î tre ele.

Diferite alte piese izolate ne relevă o serie întreagă de subtilități de construcție, în mod practic inepuizabile, între care ne mulțumim

https://biblioteca-digitala.ro

să citäm : economia remarcabilă a materialului sau, din contră, introducerea continuă de elemente noi ; apropierea maximă între 2 fraze, singura diferenţă între ele fiind „celula-cap" sau, invers, singurul element comun între cele două fraze fiind această celulă ; utilizarea procedeului transpoziţiei la nivelul celulei, al motivului sau al frazei ; structura internă asimetrică ; existenţa unor structuri variate în fraze diferite, uneori într-o anumită gradaţie (structură celulară, celular-motivică, motivică, motivic-frazală) sau reduse doar la cele bazate pe elemente mici de formă, combinate savant, uneori prin schimbarea continuă a poziţiei unei celule în linia melodică etc.

★

Vom încerca să definim sumar cele 7 grupe de jocuri, pe baza observaţiilor enunţate mai sus.

Grupa I cuprinde 3 din cele 4 jocuri ale ciclului făgărăşean — Fecioreasca, Purtata şi Învîrtita (sub diferite titluri ca : Ardeleana, De joc, Românească, Căluşarul, Bătuta etc.), care din punct de vedere coregrafic aparţin unor categorii deosebite. Esenţial pentru această grupă este în primul rînd un element ritmic — măsura asimetrică (frecvent deformată în 2/4) — , apoi o prelucrare deosebit de subtilă a materialului melodico-ritmic, neegalată decît de cea întîlnită în melodiile grupei II. Mai sînt preferate, de asemenea, relaţia major-minor, formele fixe A B sau A B C etc. Aceste melodii, răspîndite cu unele particularităţi locale în aproape întreaga Transilvanie, ating poate în zona cercetată formele lor de existenţă cele mai înfloritoare şi originale.

Jocurile grupei II A şi B (Brîuri şi melodii înrudite ca : Slănicul, Breaza, Ţigăncasca, Băeşeasca, Mocăncuţa etc.), la fel de bogate şi variate structural şi, probabil, cel puţin la fel de vechi, nu prezintă totuşi aceeaşi importanţă ca în zonele vecine şi, în special, în Bran. Definirea grupei este mai dificilă, elementele sale structurale fiind general răspîndite în aproape toată ţara. Enumerăm ca mai frecvente : structuri melodice elementare, mixolidicul, majorul etc. (cu diviziunea modului), ritmul binar cu formule sincopate, forma liberă celular-motivică sau frazală etc. Opoziţia faţă de prima grupă, mai specific locală, este netă şi consecventă şi în alte zone.

Grupa III A şi B (Haţegana, Poşovaica) cuprinde ultimul şi cel mai dinamic joc al ciclului făgărăşean. Deşi bogată în melodii diferite şi bine conturate, general răspîndite în sudul Transilvaniei, cu un caracter mai evoluat, sugerînd influenţe ale cîntecului vocal, grupa preferă o gamă relativ restrînsă de procedee, între care citäm : planuri modulatorii specifice (incluzînd relaţia major-minor), diviziunea modului, ritm binar, formă frazală complexă etc. Probabil mult mai recentă ca apariţie, ea ocupă o poziţie intermediară între prima şi a doua grupă, apropiindu-se mai mult de aceasta din urmă, dar avînd şi particularităţi proprii bine conturate.

Grupa IV (Sîrba) cuprinde unele melodii de circulaţie generală carpatică, apropiate de grupa II, şi altele de oarecare influenţă semicultă. Întîlnim aici modul major sau lidic, relaţia major-minor, diviziunea modului, ritmul binar cu subdiviziunea ternară caracteristică, forme fixe frazale, uneori cu straturi interne celular-motivice etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Comparativ cu primele patru grupe, importanța următoarelor trei, care cuprind în general tipuri izolate, este mult mai redusă. Melodiile grupei V (Hodoroaga, Mușamaua etc.) sînt definite în primul rînd ritmic; pulsația lor asimetrică specifică, de un alt gen decît cea întîlnită în grupa I, ne amintește de Cîmpia Dunării. Cele ale grupei VI (Romana, Banul Mărăcine, Alunelul, Șapte Pași etc.) trădează în general originea lor semicultă, în parte binecunoscută, prin lipsa lor de șlefuire, de finisare a formei artistice, specifică artei populare autentice. Grupa VII cuprinde melodii diverse, probabil importate (Hora, Sălcioara, Ciuleandra, Resteul etc.); paleta mijloacelor structurale este relativ diversă și interesantă, însă laterală zonei noastre, lipsită deci de o importanță deosebită pentru aceasta.

Apreciem că, din punctul de vedere al genului cercetat, Făgărașul se prezintă ca o regiune unitară, bine individualizată stilistic. Deși poate fi considerat mai apropiat de Cîmpia Transilvaniei și deci oarecum mai puțin reprezentativ pentru sudul acesteia, comparativ cu Mărginimea Sibiului sau Branul, și, în orice caz, mai particularizat, mai puțin sintetic, el se situează pe același plan cu zonele citate în ceea ce privește bogăția și valoarea artistică a melodicii sale de joc.

ÉLÉMENTS STRUCTURAUX DES MÉLODIES DE DANSE DE LA RÉGION DE FĂGĂRAȘ (ROUMANIE)

À la suite d'analyses détaillées touchant les mélodies de danse du Făgăraș, on signale quelques éléments structuraux considérés plus intéressants ou moins connus.

Du point de vue mélodique, l'auteur découvre dans le matériel investigué une variété relativement grande d'échelles musicales et d'organisations modales, parmi lesquelles prédomine la relation majeur-mineur (la tonique fluctuante à l'intervalle de tierce mineure descendante) et le mode ionique; les structures mélodiques ayant moins de sept sons, ainsi que les plans modulatoires complexes sont rares, les mélodies locales présentant donc un degré d'évolution moyen. Un procédé fréquemment utilisé est celui de la segmentation du mode en des fragments différents, correspondant à des phrases différentes de la danse. L'ornementation mélodique qui «habille» de façon originale des schémas musicaux simples (arpège, gamme descendante et même un seul son en pédale), le procédé de l'inversion, de la récurrence et de l'inversement de récurrence, appliqué aux petits éléments (cellules, motifs) de la mélodie, le caractère spécifique de certaines formules de cadence pour certains types de danses, etc., sont des moyens artistiques employés de façon ingénieuse et avec des effets esthétiques précieux.

A côté des pulsations rythmiques symétriques habituelles, nous rencontrons aussi deux importantes catégories de rythme asymétrique dont l'une est l'élément même qui définit le type local le plus représentatif, la «Învîrtita». D'autres mesures, quoique parfois présentes dans des formes bien cristallisées, sont moins significatives.

Après l'énonciation des principales catégories de formes rencontrées (la forme libre ou fixe, avec des structures internes basées sur des

https://biblioteca-digitala.ro

cellules, des motifs ou des phrases, avec des schémas binaires, ternaires, etc.), l'auteur analyse une série de procédés, tels que «le déplacement vers la gauche ou la droite» d'un élément mélodique, habituellement ayant une petite étendue, la concentration, l'amplification ou la métamorphose de certains segments, la continuation de la mélodie par l'adaptation dans les nouvelles phrases de certains éléments plus ou moins longs de la phrase précédente, etc.

Nous considérons indiquée — suivant des critériums d'ordre musical, puis, partiellement, certains critériums coréographiques, géographiques, etc. — la division du matériel étudié en sept groupes principaux, intitulés d'après le titre de la danse la plus représentative pour le groupe respectif (Învîrtita, Brîul, Haţegana, Sîrba, mélodies isolées locales, mélodies probablement pseudo-populaires, mélodies probablement importées); l'opposition principale se manifeste, au niveau de la majorité des structures musicales, entre les deux premiers groupes, les plus importantes du reste, du point de vue qualitatif et quantitatif.

Comparée aux régions voisines — en premier lieu la Mărginimea Sibiului et le Bran — la région de Făgăraş se présente de façon plus «particularisée», moins synthétique; elle paraît, du reste, du point de vue du style, apparentée plutôt à la vallée de la Transylvanie qu'au sud de cette province.

https://biblioteca-digitala.ro

„HORELE MARI" — ANALIZĂ MORFOLOGICĂ

EMANUELA BALACI

Cercetările întreprinse asupra tipologiei dansului popular au demonstrat existența din punct de vedere morfologic a 6 categorii principale [1]. În determinarea acestora, criteriul principal a fost *formația* de dans, ca sinteză a următoarelor elemente:

a) *forma geometrică* a ansamblului de jucători: cerc închis, cerc deschis, semicerc, coloană; b) *numărul jucătorilor*: grup nelimitat, grup redus, pereche, solist; c) *componența pe sexe*: mixtă, bărbătească, femeiască; d) *ținuta jucătorilor*: de mînă, de umeri, de talie (la grupuri); lateral sau frontal (la perechi); liberă [2].

Cele 6 categorii sau clase principale au fost stabilite pe baza acestei diferențieri [3]; numirile convenționale pe care le-au primit subliniază această trăsătură sau reprezintă termenul cel mai răspîndit care desemnează jocurile de acest gen. Astfel, vorbim obișnuit de următoarele clase:

a) jocuri de cerc: *Hore mari*;
b) jocuri de linie: *Brîuri*;
c) jocuri în grup mic: *Hore mici*;
d) jocuri de perechi: *Doiuri*;
e) jocuri în monom: *Cete*;
f) jocuri solistice: *Solo.*

Formația ilustrează, desigur, cel mai bine caracterul colectiv al dansului. Este de la sine înțeles că ea nu poate determina singură apartenența la o categorie sau alta, ci trebuie să fie corelată cu celelalte caracteristici ținînd de construcția și structura cinetică sau metrico-ritmică a dansului.

În expunerea de față, examinăm pe scurt prima categorie menționată: *Horele mari.* Aceasta a fost analizată în urma tipologizării a peste 1400 exemple culese, dintre care cca. 350, deci aproximativ un sfert,

---

[1] După clasificarea făcută de A. Bucșan încă din 1957 (cu ocazia unei comunicări ținute la sesiunea Institutului de folclor) și publicată recent în „Revista de etnografie și folclor" (nr. 3/1967) sub titlul de: *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești.*

[2] Fireşte am enumerat aici numai posibilitățile principale.

[3] Dar nu exclusiv, după cum se va arăta mai departe.

Rev. etn. folc. tom. 12. nr. 5. p. 365 — 373, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

aparţineau acestei categorii. Ea însă s-a dovedit individualizată şi prin unele detalii structurale. Regruparea lor ne-a dat astfel următorul profil al clasei :

Horele mari sînt jocuri în formaţie de cerc, în general închis, uneori deschis; mixt, uneori femeiesc; cu ţinuta de mînă. Se bazează pe un număr redus de figuri, de obicei 1-2 [4], constînd în plimbări cu paşi simpli, bătăi sau cîrlige.

Ritmic au mai puţină unitate; se remarcă totuşi o tendinţă comună spre motivele uniforme, compuse din două celule identice.

În orice clasificare, însă, trebuie să ţinem seama de două considerente :

1) individualizarea unei categorii se realizează printr-o sinteză de elemente, unele dominante, altele secundare [5];

2) abaterile de la generalitatea categoriei, printr-un număr redus de elemente, nu înseamnă neapărat, la un exemplu dat, trecerea în altă categorie.

Astfel, analizînd cele 350 de *Hore mari* cercetate, constatăm de pildă că :

29 jocuri sînt în formaţie de cerc deschis[6];
39 jocuri sînt cu ţinuta de umeri;
6 jocuri sînt cu ţinuta de talie;
5 jocuri au mai mult de două figuri etc.

Din aceasta se vede că la fiecare trăsătură numărul excepţiilor este foarte redus. Luînd fiecare joc în parte, constatăm că profilul clasei este realizat, în toate cazurile, conform celor enunţate, prin sinteza majorităţii elementelor. Abaterea de la regulă, care apare la unul sau două elemente, dă naştere cel mult la variante alterate, ceea ce nu dăunează unităţii categoriei. Aceasta de altfel este scoasă în evidenţă în afara trăsăturilor morfologice, dar în strînsă legătură cu ele, şi prin caracterul jocurilor. La *Horele mari* el poate fi liniştit, vioi sau chiar exuberant, dar în orice caz mai relaxat, spre deosebire de *Brîuri* şi jocurile de *ceată* (Căluş, Feciorească etc.), care în general au un caracter viguros, atletic, uneori acrobatic.

În această privinţă, *Horele mari* seamănă mai mult cu jocurile de perechi, de care însă diferă total în majoritatea elementelor morfologice.

După ce am văzut cum se individualizează această categorie mare, să trecem mai departe, arătînd care îi sînt principalele diviziuni : *grupe* şi *tipuri*, clasificate pe baza elementelor cinetice şi metrico-ritmice; adăugăm de asemenea unele indicaţii asupra caracterului şi funcţiei specifice [7].

Grupa A : Hore simple

Răspîndită în toată ţara, cu excepţia unor zone din Ardealul de nord, cu frecvenţă maximă în regiunile de sud, pe cînd în jumătatea nor-

[4] Chiar cînd sînt mai multe, ele constau în repetiţia mai amplificată a primelor.

[5] În cazul nostru dominante sînt elementele formaţiei.

[6] De altfel chiar formaţia de cerc închis nu constituie apanajul exclusiv al acestei categorii, ea fiind întîlnită la jocurile în grupuri mici, la unele Brîuri etc.

[7] Caracterizarea tipurilor de *Hore mari* a fost schiţată de A. Bucşan în studiul menţionat la nota 1. Dau aici o caracterizare lărgită, aşa cum a rezultat din cercetările făcute de subsemnata în colaborare cu autorul studiului citat.

https://biblioteca-digitala.ro

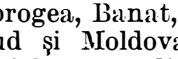
dică se practică mai mult la ocazii speciale. Pare strîns legată de specificul național, aparținînd probabil unui strat foarte vechi.

Se conturează 2 subgrupe: tipurile 3—4 se diferențiază de tipurile 1—2 printr-un tempo mai lent și prin existența unor texte și melodii cîntate de jucători. Tipul 5 rămîne izolat, apropiindu-se oarecum de tipurile 3—4.

Tip 1. Horă dreaptă

Răspîndit în Muntenia și Oltenia, Dobrogea, Banat, Moldova de sud cu frecvență maximă; în Ardealul de sud și Moldova de nord are o frecvență mijlocie, de obicei în funcții speciale; sporadic se întîlnește și în restul țării. Aparține probabil stratului celui mai vechi.

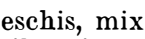
Cerc închis, mai rar deschis, mixt (sporadic separat pe sexe), în lanț de brațe la înălțimea umerilor și spre stînga. Figuri cu structură simplă (rar dezvoltată), în succesiune uniformă (rar mobilă); suprapunere variabilă, de obicei concordantă. Plimbare cu ocolire; pași simpli, mai rar ușor bătuți.

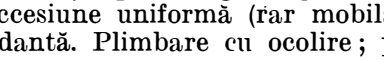
Ritm binar: 2/4 (rar 6/8) comun; motive principale: 

Tempo moderat-vioi. Uneori texte speciale. Uneori diverse accesorii, batiste, perini etc.

Funcție variabilă, de obicei comună, uneori distractivă (Perinița), ceremonială (Hora miresii), rituală (Hora călușului). Temă legată uneori de funcțiile speciale. Caracter mai mult liniștit.

Subtip a. De răspîndire mai generală. Cu trăsături mai apropiate de cele tipice. Desfășurarea variabilă; joc de perechi, în centru 6/8;

uneori motiv ritmic:  ; tempo mai scăzut (cca. 110).

Subtip b. Uneori cerc deschis. Motive ritmice: 

Exemple caracteristice: Hora, Hora dreaptă, Hora mare, Perinița, Hora miresii, Hora călușului etc.

Tip 2. Horă în 2 părți

Răspîndit în Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Moldova de sud, cu frecvență mijlocie; sporadic și în Ardealul de sud. Aparține probabil unui strat destul de vechi.

Cerc închis, mixt, în lanț de brațe la înălțimea umerilor. Desfășurare bilaterală sau pe loc. Figuri cu structură dezvoltată, în succesiune uniformă sau fixă; suprapunere concordantă. Plimbări bilaterale; pași simpli și bătuți.

https://biblioteca-digitala.ro

Ritm binar : 2/4 comun ; motive principale :

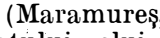
Tempo vioi.

Funcţie comună. Caracter liniştit-vioi. Nu au fost depistate subtipurile. Exemple caracteristice : Romanul, Sălcioara.

Tip 3. Danţ de nuntă

Răspîndit în partea de nord-vest a ţării (Maramureş, Bihor) ; practicat numai la nuntă. Aparţine probabil stratului celui mai vechi.

Cerc închis, mixt sau femeiesc, în lanţ de braţe, mai rar de umeri. Desfăşurare prin ocolire. Figuri cu structură simplă, în succesiune uniformă ; suprapunere concordantă. Plimbare cu ocolire ; paşi simpli.

Ritm binar : 2/4, 6/8, comun, motiv principal :  Tempo lent.

Melodii şi texte cîntate de jucătoare sau cu acompaniament instrumental.

Funcţie ceremonială. Caracter liniştit solemn.

Deocamdată variantele culese nu se încheagă în subtipuri, ci prezintă numeroase forme divergente. Exemple caracteristice : Hora (danţul) miresii.

Tip 4. Purtată de fete

Răspîndit exclusiv pe Valea Tîrnavelor, unde este practicat frecvent. Aparţine probabil unui strat destul de vechi.

Cerc închis, femeiesc, de braţe. Desfăşurare variabilă, cu ocolire sau pe loc. Figuri cu structură dezvoltată în succesiune uniformă ; suprapunere concordantă, uneori neconcordantă. Plimbări cu ocolire sau bilaterale ; paşi simpli şi uşori bătuţi.

Ritm binar : 2/4, 6/8, comun sau dactilic ; motive principale :

 Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de jucătoare.

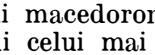
Funcţie comună, caracter liniştit.

Are 2 subtipuri. Exemple caracteristice : Purtata, Drîmbolicul.

Tip 5. Horă macedoromână

Răspîndit în Dobrogea şi în alte colonii macedoromâne din ţară ; se joacă frecvent. Aparţine probabil stratului celui mai vechi.

Cerc deschis (cu un capăt activ), mixt, uneori separat în interior pe sexe, în lanţ de braţe îndoite. Desfăşurare prin ocolire. Figuri cu structură simplă, în succesiune uniformă : suprapunere neconcordantă. Plimbări spre dreapta ; variaţii numeroase ale conducătorului, cu sărituri, lăsări pe vine, mişcări de braţe.

Ritm binar : 2/4 comun, uneori asimetric ; motiv principal : 

Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de obicei de jucători. Uneori se folosesc batiste.

https://biblioteca-digitala.ro

Funcţie comună sau ceremonială, caracter liniştit.

Se cunosc 2 subtipuri încă insuficient cercetate. Exemplu caracteristic: Corlu (Hora).

Grupa B: Hore dunărene

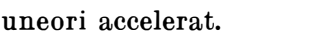
Răspîndită în special în regiunile sudice: Muntenia, Oltenia, Dobrogea, cu frecvenţă destul de mare, dar şi în toată Moldova, cu frecvenţă mijlocie, şi sporadic în unele zone ardeleneşti de munte. Aparţin probabil unui strat relativ vechi, dar cu unele influenţe dinspre Balcani.

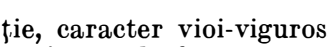
Tipurile 2—3—4 formează întrucîtva o subgrupă, care iese în evidenţă mai ales prin frecvenţa cîrligelor şi prezenţa aproape exclusivă a ritmului asimetric.

Tip. 6 Horă bătută

Răspîndit în Muntenia, Dobrogea, Moldova, cu frecvenţă mijlocie sau mare, şi sporadic în Oltenia şi zonele de munte ale Ardealului de sud şi de est. Aparţine probabil unui strat destul de vechi.

Cerc mixt, uneori bărbătesc, în lanţ de braţe (în diferite poziţii). Desfăşurarea bilaterală, cu o mică tendinţă de avansare spre dreapta. Figuri cu structură dezvoltată sau complexă, în succesiune uniformă sau fixă. Suprapunere în general neconcordantă. Plimbări şi bătăi; paşi vîrf-toc, sărituri, balansuri, mişcări de braţe accentuate.

Ritm binar: 2/4 comun şi sincopat de tip dohmiac; motive principale:  , adeseori cu augment:

 Tempo vioi, uneori accelerat.

Funcţie de exhibiţie, caracter vioi-viguros.

Cuprinde o mare varietate de forme, care deocamdată nu se pot grupa în subtipuri. Exemple caracteristice: Zuralia, Ceasornicul, Jitianca, Căzăceasca, Hora pe bătaie, Cioful, Ciuful etc.

Tip 7. Hodoroagă

Răspîndit în Ardealul de sud, părţile subcarpatice ale Olteniei, Munteniei şi Moldovei, Bărăgan şi Dobrogea, pretutindeni cu frecvenţă mijlocie. Aparţine probabil unui strat mediu. Este de discutat originea lui dinspre Balcani, unde întîlnim unele forme înrudite.

Cerc, uneori semicerc, cu componenţă variabilă (mixtă sau pe sexe), în lanţ de braţe, rareori de umeri. Desfăşurare alternată. Figuri cu structură simplă sau dezvoltată, în succesiune variabilă; suprapunere neconcordantă. Plimbări bilaterale şi cu ocoliri; sărituri, paşi bătuţi şi încrucişaţi în faţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ritm asimetric: 5/8, 9/16; motive principale:
Tempo vioi.
Funcţie comună sau distractivă. Caracter vioi.
Subtip a (ardelenesc). În succesiune mobilă, cu comenzi pe numărătoare; $\frac{5}{8}$.

Subtip b (dunărean). În succesiune uniformă sau fixă; $\frac{9}{16}$. Exemple caracteristice: Hodoroaga, Şchioapa etc.

Tip 8. Cîrlig (Horă pe cîrlige)

Răspîndit în Muntenia, Oltenia şi Dobrogea, cu frecvenţă mijlocie sau mare. Aparţine probabil unui strat destul de vechi. Cuprinde însă şi jocuri pe care le presupunem de origine bulgărească (Paiduşca). Tipul pare însă de circulaţie mai larg balcanică.

Cerc închis, mixt, în lanţ de braţe la înălţimea umerilor şi jos. Desfăşurare bilaterală cu tendinţa de a înainta mai mult pe o parte. Figuri cu structură dezvoltată sau complexă, în succesiune uniformă, uneori fixă. Suprapunere neconcordantă. Plimbări şi cîrlige; paşi vîrftoc, uşor săriţi.

Ritm asimetric (5/16), rar binar; motive principale:
Tempo vioi. Funcţie comună. Caracter vioi.
Subtip a. Ritm asimetric.
Subtip b. Ritm binar. Exemple caracteristice: Cîrligul.

Tip 9. Geampara

Răspîndit în Muntenia, Dobrogea, Oltenia, Moldova de sud şi sporadic şi în Moldova de centru şi nord. Aparţine probabil unui strat relativ vechi. Originea lui poate fi locală, dar cunoaşte o puternică infiltrare de piese bulgăreşti (Geamparalele înseşi).

Cerc închis, mixt, în lanţ de braţeîndoite sus sau jos (prinse uneori prin basmale); uneori cu perechi şi soliţti în centru. Desfăşurare foarte variabilă. Figuri cu structură şi succesiune foarte variabilă. Suprapunere concordantă sau neconcordantă. Plimbări, cîrlige, bătăi, paşi săltaţi, lăsări pe vine, treceri pe sub mînă.

Ritm asimetric (7/16); motive principale: Tempo vioi.
Funcţie comună. Caracter vioi.
Nu s-au depistat încă subtipuri închegate.
Exemple caracteristice: Geamparalele, Pandelaşul, Cernita.
În cele de mai sus am expus principalele forme de *Horă mare* depistate.
Este de la sine înţeles că:
a) tipurile determinate reprezintă formele cele mai închegate, care au fost constatate într-un număr oarecare de cazuri;
b) există numeroase încrucişări între tipurile respective, sau cel

https://biblioteca-digitala.ro

puțin apropieri între formele extreme ale tipurilor (de ex. : între *Horă dreaptă* și *Horă-n două părți* sau *Purtata de fete*);

c) există de asemenea forme de trecere între tipurile de *Horă mare* și acelea ale altor clase, mai ales ale *Brîului*, care este categoria cea mai apropiată (de ex. : între *Hora pe cîrlige* și *Rustem* sau *Hora-n două părți* și *Brîulețul oltenesc* etc.);

d) în sfîrșit, există și numeroase hibridizări datorită unor pierderi de elemente sau, dimpotrivă, unor adaptări de elemente, care dau naștere la variante complet amestecate (de ex : *Hora* din Sibiel, rn. Sibiu, care începută în cerc se termină în perechi etc.).

Cu toate acestea, credem că din cele de mai sus a putut reieși, în mare, unitatea acestei categorii, atît din punct de vedere morfologic, cît și expresiv.

Să vedem acum care este răspîndirea teritorială a *Horei mari*. Hărțile anexate reprezintă stadiul actual al cercetărilor noastre, care desigur nu este prea avansat; totuși din cercetările de pînă acum, se degajă anumite constatări. Astfel, din examinarea hărților, ca și din datele culese de noi, se pare că se conturează următoarea situație :

a) aria principală de răspîndire a *Horei mari* se află în regiunea sudică a țării : Muntenia, Dobrogea, Oltenia.

Centrul de greutate este în Muntenia dunăreană, unde o întîlnim în majoritatea tipurilor : *Horă dreaptă*, *Horă-n două părți*, *Horă bătută*, *Horă pe cîrlige*, *Geampara*, chiar și *Hodoroagă* (rar).

Înspre Dobrogea, Oltenia și Muntenia de nord, numărul tipurilor scade, ca și frecvența lor, totuși importanța categoriei rămîne destul de mare, ea fiind pretutindeni reprezentată la hora satului.

b) În Ardealul de sud și est, Banat și Moldova, frecvența categoriei descrește. Ea trăiește mai mult prin tipul de *Horă dreaptă*, care rezistă datorită rolului ei ceremonial (în *Hora miresii*) sau distractiv (în *Perinița*). Destul de răspîndită, dar de o frecvență redusă, este *Hora-n două părți*, pe cînd *Hora bătută* este relativ puternică în Moldova, ca și *Hodoroaga* în Ardealul de sud, iar *Purtata de fete* se concentrează numai pe Tîrnave.

c) Pornind din centrul Ardealului spre nord și vest întîlnim o regiune în care trăiesc numai sporadic variante de *Horă dreaptă* (reprezentate prin *Perinița*), pe alocuri însă de origine exterioară, și de *Dans de nuntă*.

Datele de mai sus concordă în linii mari cu cunoștințele noastre asupra celor trei dialecte coregrafice. Din cele enunțate, se desprinde concluzia că *Hora mare* reprezintă, alături de *Brîuri* și *Doiuri*, una din categoriile cele mai importante ale jocului românesc. Proporția mare de variante (cca. $\frac{1}{4}$ din totalul existent), ca și răspîndirea lor în țară, ne arată acest lucru. Deosebit de bine reprezentată este *Hora dreaptă* întîlnită în 33 din cele 44 de zone cartate, și în diverse funcții : comună (*Hora obișnuită*), distractivă (*Perinița*), rituală (*Hora călușului*) etc. Destul de larg răspîndită, dar mai puțin frecventă, este și *Hora-n două părți*. Celelalte tipuri au o răspîndire mai mult regională sau zonală.

https://biblioteca-digitala.ro

Un ultim cuvînt trebuie adăugat despre numele convenţional pe care l-am dat acestei categorii.

În cea mai mare parte a teritoriului românesc, poporul înţelege prin *Horă* un joc desfăşurat în formaţie de cerc, cu ţinuta de mînă; de altfel, foarte multe din jocurile de acest fel poartă numele generic : *Hora dreaptă*, *Hora mare*, *Hora-n două părţi*, *Hora pe bătaie*, *Hora miresii* etc.

Răspîndirea geografică a numelui şi prezenţa lui în fiecare tip determinat justifică generalizarea lui asupra întregii clase. Numele de *Hora mare* indică execuţia în grup nelimitat, în opoziţie cu *Hora mică*, care se rezumă la un număr redus de participanţi.

În lucrarea de faţă am urmărit numai unele aspecte generale ale stilului acestei categorii. Cercetările în curs vor încerca să aprofundeze analitic aceste date.

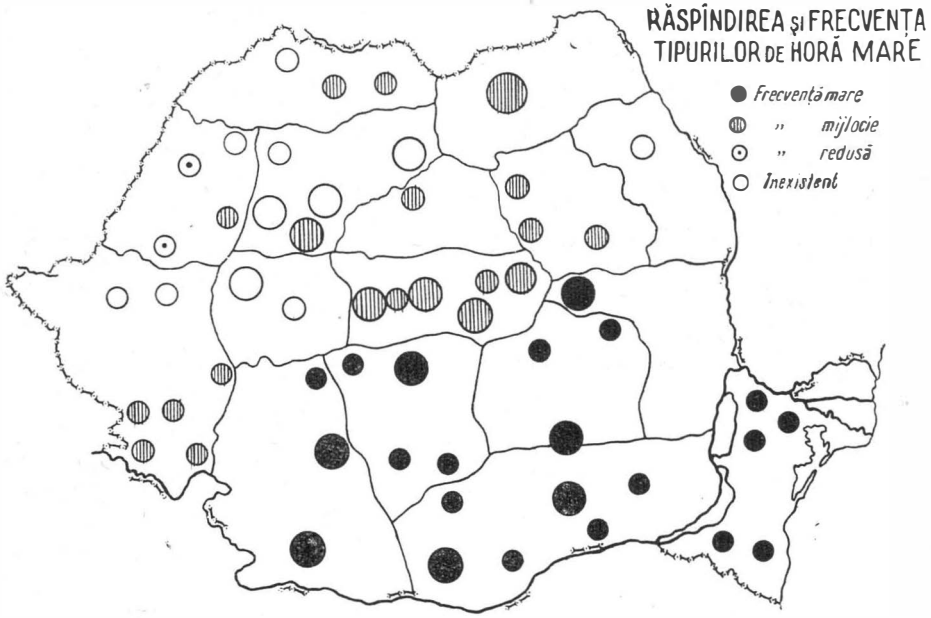
«LES GRANDES RONDES» — ANALYSE MORPHOLOGIQUE

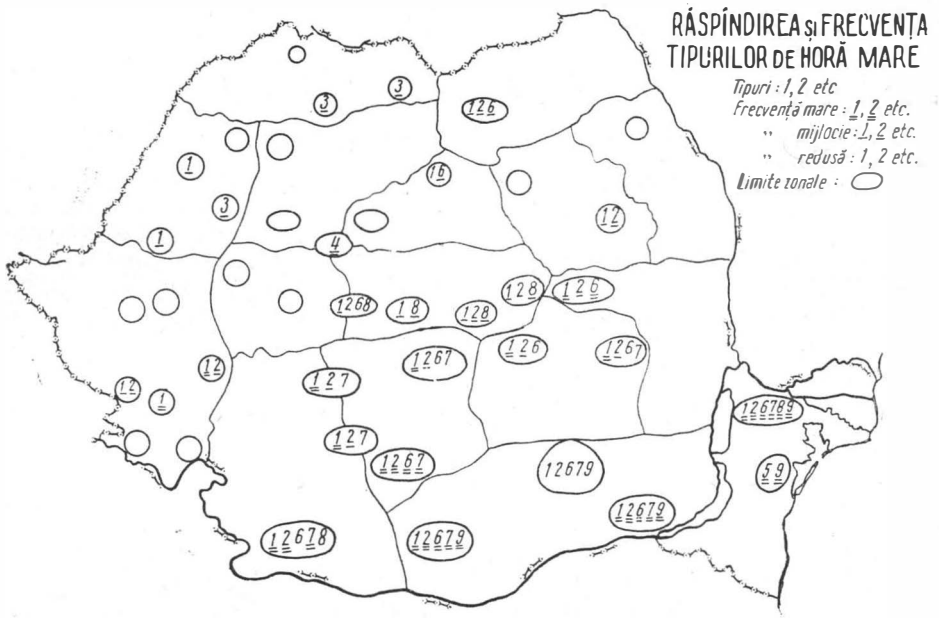
Le critérium principal ayant servi à déterminer les six catégories de la danse dans l'ouvrage de typologie de la danse populaire roumaine, est la formation de la danse. Avant de passer à l'analyse morphologique de la première de ces catégories, c'est-à-dire «*Les Grandes Rondes* », l'auteur mentionne qu'à la suite de l'analyse typologique de 1400 exemples de danses recueillies, approximativement 350 appartiennent à cette catégorie.

Tout d'abord, on passe en revue les détails structuraux qui complètent l'individualité de la catégorie, suivis par ses principales divisions selon les groupes et les types classifiés sur la base des éléments cinétiques et rythmiques. Des indications relativement au caractère et à la fonction spécifique sont également ajoutées. Les cartes annexées donnent une image de l'expansion territoriale des «Grandes Rondes », qui s'avèrent être le plus fortement représentées dans le sud du pays.

En conclusion, les «Grandes Rondes », paraissent être, — autant par la grande proportion de variantes recueillies (à peu près 1/4 du total existant), que par leur expansion dans le pays — , l'une des plus importantes catégories de la danse populaire roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro




RĂSPÎNDIREA ŞI FRECVENŢA
TIPURILOR DE HORĂ MARE
Tipuri : 1, 2 etc.
Frecvenţă mare : 1, 2 etc.
" mijlocie : 1, 2 etc.
" redusă : 1, 2 etc.
Limite zonale :

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

nie, ca instrument caracteristic zonei, este de semnalat fluierul gemănat, numit în partea locului „fluier dublu". Alături de acestea am întîlnit acordeonul, saxofonul, fluierul simplu. Am constatat că raportul dintre vioara cu pîlnie şi vioara obişnuită este net în defavoarea acesteia din urmă, care în momentul culegerii noastre aproape dispăruse din sat.

Din şase instrumente văzute vom lua aici ca tip vioara cu pîlnie a lui Moza Grigore, în vîrstă de 20 de ani. Numele local al instrumentului este „láuţă cu tolśerį" [5]. Vioara este manufacturată de informator

Foto 1. — Juriţa Adam (Iedu) cu vioara cu pîlnie a lui Moza Grigore.

după modelul care circulă în sat. Este compusă dintr-un cordar subţire de vioară obişnuită, confecţionat din lemn, care are la spate un mic butuc de formă semicirculară unde se fixează pîlnia. Aceasta înlocuieşte cutia de rezonanţă care lipseşte. Capătul cordarului se îmbucă într-o piesă uşor încovoiată, al cărei rost este să înlesnească sprijinirea viorii de corpul executantului. Pîlnia nu este o pîlnie de gramofon, ci un simplu cornet, scurt şi subţire, de formă tronconică, făcut din tinichea. Cît

[5] Descrierea instrumentului cf. fişei de instrument întocmite de N. Rădulescu la Sicheviţa în 25—26 VI 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

privește căluşul, acesta este racordat la o diafragmă metalică ale cărei vibrații sînt amplificate de pîlnie.

Vioara cu pîlnie din Sichevița are numai trei coarde, acordate astfel :

Este clar că avem de-a face cu eliminarea celei de-a patra coarde de la vioara obişnuită [6]. Inovația, caracteristică sichevicenilor, nu datează de multă vreme. La instrument se cîntă cu un arcuş normal de vioară.

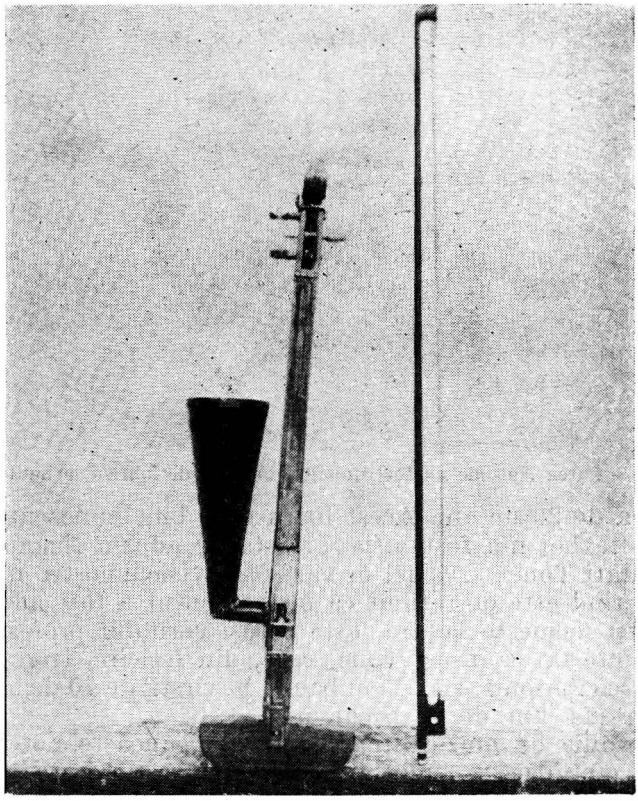


Foto 2 — Vioara cu pîlnie a lui Moza Grigore.

Vioara cu pîlnie are un sunet plăcut, foarte limpede şi bine timbrat, uşor metalic, sonoritatea de coardă fiind dublată de o vagă sonoritate de trompetă.

[6] Părerea noastră e confirmată de faptul că una din cele şase viori cu pîlnie văzute, şi anume vioara lui Juriţa Adam (Iedu), 27 a., are patru coarde acordate întocmai ca la vioara obişnuită :

https://biblioteca-digitala.ro

VIOARA CU PÎLNIE ÎN RAIONUL MOLDOVA NOUĂ
— Tradiție și inovație în organologia populară —

NICOLAE RĂDULESCU

Despre existența în folclorul nostru muzical a viorii cu pîlnie se cunoaște destul de puțin și s-a scris și mai puțin. Amintită în treacăt în monografia lui Tiberiu Alexandru consacrată instrumentelor [1], care o semnalează apoi și în articolul „Vioara ca instrument muzical popular" [2], ea nu s-a bucurat pînă în prezent de atenția vreunui cercetător al muzicii noastre populare.

În cursul unei culegeri în raionul Moldova Nouă, în luna iunie 1966, am găsit, în comuna Sicheviță, un important centru de interpreți la acest tip de vioară, care ne-a pus în fața unor probleme interesante privitoare la viața și circulația instrumentului în zonă [3].

Comuna Sicheviță se află în partea de miazăzi a Banatului, în zona Dunării, de care nu o despart decît 6 km. Este atestată istoricește, de prin anul 1600, ca sat grăniceresc. Situată pe una din văile ce se deschid între Munții Baziașului și cei ai Almăjului, Sicheviță este prima și singura așezare a văii, neavînd drum de acces lesnicios decît din șoseaua riverană Baziaș-Orșova. Economia comunei se bazează pe agricultură și păstorit, iar în mai mică măsură pe cultura pomilor tructiferi. Populația este exclusiv românească, băștinașă, neimigrată din Oltenia [4].

Folclorul muzical sichevican nu prezintă particularități deosebite în ceea ce privește configurația pe genuri; în momentul de față predomină, și aici ca aproape pretutindeni în țară, cîntecul propriu-zis și dansurile. În schimb, repertoriul de melodii de joc este remarcabil de bogat, bine ancorat în tradiție și destul de interesant sub aspect muzical. Fără îndoială că acest lucru a contribuit la dezvoltarea artei instrumentale locale, imprimîndu-i anumite trăsături originale. Pe lîngă vioara cu pîl-

[1] T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român...*, ESPLA, București, 1956, p. 133.

[2] „Revista de folclor", an. II, 1957, nr. 3, p. 50, unde se află și un mic desen al instrumentului.

[3] În afară de Sicheviță instrumentul mai este cunoscut în cîteva localități apropiate: Berzasca, Liubcova, Pescari, Moldova Veche.

[4] „Nouă n'e zîșe *Frâlu*ſ, cînd vrea să n'e băzocurească".

Rev. etn. folc. tom. 12. nr. 5. p.375–382. București 1967

https://biblioteca-digitala.ro

În continuare vom încerca să reconstituim, pe scurt şi în măsura îngăduită de informaţii, drumul pe care a venit şi s-a impus instrumentul în zona cercetată. De la bun început relevăm faptul că vioara cu pîlnie este un instrument cu o istorie recentă şi origine nefolclorică [7]. În raionul Moldova Nouă are o vechime de aproximativ 45 de ani, iar în Sicheviţa

Foto 3 — Curea Antonie cu instrumentul original de fabrică, primul în zonă.

de mai puţin de 20 de ani. Acest lucru este bine cunoscut de localnici „Năinče dă război n-o fost aişia ... asta or adus-o ţigani dî la Berza ca ...un lăutari Toné ... la ţel or văzut sîkevişieńi noştri modelu ăsta" În al doilea rînd este de reţinut că instrumentul a fost adus de un lău tar care, deşi locuieşte la ţară, este totuşi veritabil profesionist. Am o ţinut amănunte de la însuşi Tone, care, din fericire, trăieşte încă. Es vorba de Curea Antonie, zis „Toni baci", în vîrstă de 70 de ani, din com na Berzasca (14 km de la Sicheviţa).

Din familie de muzicanţi [9], Toni baci cunoaşte notele bine de 11 ani [10] şi a cîntat peste 30 de ani la oraş, în restaurante [11]. Ştie să cîn

[7] A apărut după inventarea gramofonului, ca o aplicaţie a rezonatorului cu pîlnie, şi a fo pusă în circulaţie de fabricile din Austro-Ungaria, care i-au făcut reclamă în păturile ţărăneş

[8] Inf. C.I.E.F., culeg. N. Rădulescu la Sicheviţa în 25 VI 1966.

[9] „Tata-meu a cîntat pe stînga, iera stîngaci : ţînea vioara cu dreapta şi cînta cu stîng (fişă de informator Curea Antonie, culeg. N. Rădulescu la Berzasca în 27 VI 1966).

[10] „Elementele mi le-a arătat un profesor de muzică, militar la austro-ungari, Oswa Johann, aiči în Berzasca" (fişă idem). Informatorul citeşte la *prima vista* şi posedă un reperto excepţional de vast şi de compozit, mergînd de la marşul triumfal din *Aida* pînă la schimmy charleston şi de la *Prinţesa Mariţa* pînă la muzica populară autentică românească, ungurea nemţească şi sîrbească. O mare parte din melodiile pe care le cunoaşte sînt scrise pe note mîna lui în peste 30 de caiete păstrate cu mare grijă.

[11] La Biserica Albă — R.S.F. Iugoslavia (rest. *Corso*, 1907—1914), Orşova (rest. *Im rial*, 1919—1921), Reşiţa (rest. *Németi*, 1921—1924), Caransebeş (rest. *Pomul verde*, 1924—193 Moldova Nouă (rest. *Pescăruş*, sporadic) (fişă idem).

https://biblioteca-digitala.ro

(și dă lecții) la vioară, acordeon, mandolină, chitară, „saxafon", pian Vioara cu pîlnie, despre care spune că e „invenție dî la Budapesta... io cred că dă țîgani ungurești, iei or inventat-o", și-a procurat-o prin 1920 de la o fabrică maghiară[12]. De atunci a cîntat mereu cu ea, fără să lase complet deoparte vioara obișnuită. Totuși, este de părere că „vioara-radio i mai bună că are rezonanță ori și unde, în spečial la terasă[13]". De observat că informatorul cunoaște și folosește numele oficial al instrumentului: „radio-vioară" sau „vioară-radio" — nume care n-a mai ajuns la Sicheviţa. Vioara lui Toni baci are patru coarde acordate normal. La fel cum știu sichevicenii cine a avut prima „lăută cu tolșeri", tot așa și Tone e conștient că instrumentul lui a slujit celorlalți de model: „La miné or vinit ălalți dă or luat formularu să facă și iei la fel, da ale lor n-are rezonanță curată, așa cum trăbuie". La rîndul lor, sichevicenii țin minte cum a venit instrumentul la ei în comună: „Primu om care-o făcut în Sikeviţa lăută cu tolșeri a fost Laieș, pîn' 47; p-ormă a făcut Jurca Nicolaie (Laie Kioru); după Jurca, atunși or făcut mulț lăută d-asta, am făcut și noi: Juriţa, Soiantu Adam, Bălaș Dumitru, Pătruț Licu Ana... au mulți acuma în Sikeviţa"[14].

Trebuie să relevăm că, odată plecat din Berzasca, instrumentul a suferit cîteva modificări tehnice, dintre care cea mai importantă și neobișnuită este reducerea numărului de coarde. E drept că se mai cunosc viori cu trei coarde, dar ele sînt *exclusiv viori de acompaniament* care înlocuiesc braciul și au coardele dispuse pe un căluș retezat drept, astfel încît să se permită călcarea lor simultană, producînd bi- și trisonuri. Vioara cu pîlnie din Sicheviţa este *primul caz de vioară melodică cu trei coarde*[15]. Această reducere o punem în seama particularităților tehnicii de execuție a lăutarilor de țară neprofesioniști, care nu folosesc, în general, coarda a patra a viorii. Explicația noastră este întărită de următoarea declarație: „lăuta cu tolșeri i cu tri corz, numa a mea-i cu patru, *da a patra n-o folosesc, i numa așa ca fazon*... tot ačeiaș değetație ca la tri corz"[16]. Astfel, vioara obișnuită din Sicheviţa, cumpărată de-a gata de la oraș, are patru coarde, pe cînd cea cu pîlnie, făcută în sat, are numai trei — instrumentistul economisind o coardă pe care nu cîntă.

Cu această modificare tehnică, vioara cu pîlnie și-a cîștigat un loc foarte interesant și semnificativ în viața muzicală tradițională a comunei. Cercetarea ne-a pus în fața următoarei situații: fără să fi avut o tradiție ca atare (în forma cu pîlnie), instrumentul și-a creat-o cu timpul, astăzi ajungînd să fie mai răspîndit pe plan local decît vioara obișnuită. Pe de altă parte, este curios că vioara cu pîlnie nu e pusă pe picior de egalitate cu acordeonul și saxofonul — două instumente foarte răspîndite azi la țară, și de asemenea de infiltrație recentă —, ci este privită în

---

[12] „Am čitit în *Dimineața* că s-o inventat o vioară-radio... ieram la Orșova atunči... am făcut comandă pîn scrisoare la Budapesta... am trimis la *Arta Muzicală*; mi-o vinit răspuns că or trimis-o pîn Timișoara... ieu am fost personal la Timișoara ca s-o ridic" (fișă idem).

[13] Această calitate a viorii cu pîlnie se pare că este general apreciată. Bognar Ion, 35 a., din com. Lunca Tecii, rn. Reghin, declară că „čętéra cu horn" e indicată „ca să aibă rezonanță, să răsune cîn' žoacă afară" (culeg. I. Herțea în 2 VII 1966, la fața locului).

[14] Vezi nota 8.

[15] „Vioara cu tolșeri" a primașului Olteanu Petru, 80 a., din Pescari, sat vecin cu Sicheviţa, are de asemenea trei coarde (inf. 26.336 C.I.E.F., culeg. I. Florea, 28 VI 1966).

[16] Vezi nota 8.

https://biblioteca-digitala.ro

mentalitatea satului ca *mai tradițională*. Exemplul celorlalte două instrumente dovedește că nu întotdeauna faptele folclorice care au la un moment dat o mare răspîndire sînt integrate în tradiție. Două observații directe au dat următorul rezultat : la hora obișnuită, duminicală (la care s-a executat și muzică ușoară), au cîntat două saxofoane și două acordeoane, unul dintre acordeoniști fiind chiar Moza Grigore, informatorul nostru pentru vioara cu pîlnie. În schimb, la hora bătrînească — reconstituită de echipa cercetătorilor coregrafi cu care ne-am deplasat —, același informator a venit din proprie inițiativă cu vioara cu pîlnie. În comuna apropiată Pescari, „vioara cu tolșeri" este instrumentul principal al tarafului sătesc, care nu cuprinde nici acordeon, nici saxofon — amîndouă socotite, pe cît se vede și pe drept cuvînt, nu îndeajuns de potrivite cu muzica sătească [17]. Pe de altă parte, chestionați în legătură cu ocaziile la care cîntă cu instrumentul atît Moza cît și Juriță Adam au precizat că în prezent folosesc vioara cu pîlnie în primul rînd la jocurile locale mai vechi puse în scenă de echipa artistică a Căminului cultural, și aceasta deoarece „láuta asta i mai oriğinală" [18]. Ca urmare, s-a produs o modificare în compoziția specifică a repertoriului executat la instrument. Iată, de pildă, cu ce ne-a întîmpinat Toni baci :

DE CE M-AȚI DUS DE LÎNGĂ VOI ?

[17] Inf. 26 336 C.I.E.F., culeg. I. Florea, 28 VI 1966.

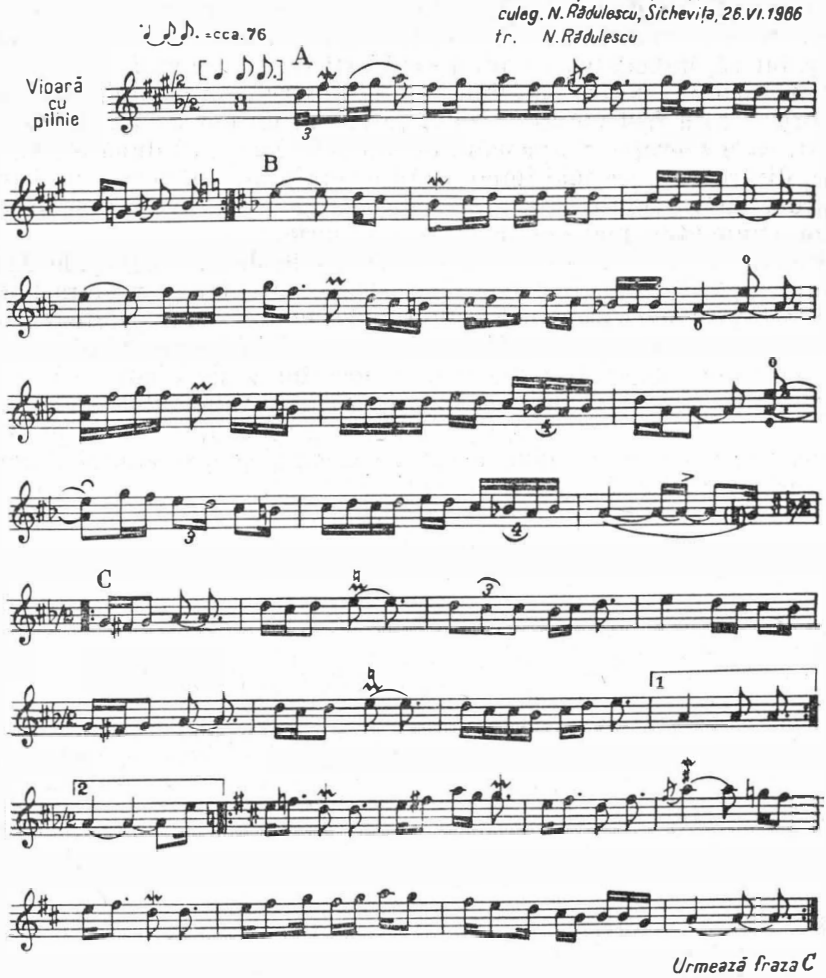
[18] Vezi nota 8. Regăsim astfel și în Sichevița tendința de a reînviora viața acestui instrument, în scopul de a prezenta, în afara comunei, aspecte culturale originale și rare, care să stîrnească interesul. Acest lucru duce uneori la exagerări și denaturări, așa cum s-a întîmplat la spectacolul ansamblului regiunii Crișana la Festivalul cîntecului, dansului și portului popular din vara trecută, cînd „șet'era cu horn" — luată *ad hoc* din raftul de exponate muzeale — a fost dată drept un străvechi instrument popular local.

https://biblioteca-digitala.ro

La Sichevița, în schimb, tinerii cîntă la vioara cu pîlnie în primul rînd muzica țărănească, de tipul acestui interesant joc :

HULIU

mg. 3106 I a
inf. Juriță Adam (Iedu), 27 a
culeg. N. Rădulescu, Sichevița, 26.VI.1966
tr. N. Rădulescu



Din toate acestea rezultă *asimilarea în tradiția locală* a viorii cu pîlnie, privită de localnici ca un instrument cu depline drepturi de cetățenie în zonă. Credem că acest fapt se datorește următoarelor împrejurări : 1) deși nu are o tradiție în forma cu pîlnie, instrumentul *are totuși o bogată tradiție în forma clasică*, lucru care a permis adoptarea lui, privit fiind ca o perfecționare a tipului obișnuit de vioară ; 2) la succesul viorii cu pîlnie au contribuit — poate în măsură hotărîtoare — anumite necesități de ordin sonor, și în special nevoia de a avea un instrument

https://biblioteca-digitala.ro

melodic care să dispună de un volum dinamic mai mare decît vioara obişnuită. Prin calităţile sale, vioara cu pîlnie — ce îmbină timbrul pătrunzător cu flexibilitatea melodico-ritmică — a corespuns foarte bine acestor cerinţe, pe care în restul Banatului le satisface trompeta, absentă în zona cercetată de noi; 3) spre deosebire de acordeon şi saxofon, care aparţin aceluiaşi strat recent de instrumente, vioara cu pîlnie n-a mai fost văzută de localnici în alte sate şi nici la radio nu au auzit-o. Acest lucru a stimulat păstrarea ei mai atentă, cu un instrument original capabil să îmbogăţească pitorescul artistic al regiunii.

Concluzii: 1) vioara cu pîlnie este un instrument recent şi de origine nefolclorică; 2) a fost adusă în zona cercetată de noi de un lăutar profesionist, ca o *inovaţie* în arsenalul organologic local; 3) după cîteva modificări, dintre care cea mai importantă o reprezintă reducerea numărului de coarde, instrumentul şi-a creat, în relativ scurtă vreme şi datorită cauzelor enumerate mai sus, o *tradiţie* proprie.

Vioara cu pîlnie a fost semnalată răzleţ în diferite părţi ale Ardealului (raioanele Reghin, Bistriţa, Beiuş, Oaş), ba chiar şi în afara hotarelor acestei provincii (raioanele Olteţu, Tecuci, Vaslui), peste tot însă cu patru coarde. Cercetarea făcută în raionul Moldova Nouă — prima de acest fel — ne dă toate temeiurile să socotim că ne aflăm aici în faţa unui caz tipic şi izbutit de rezolvare originală a raportului dintre tradiţie şi inovaţie[19], care aruncă o rază de lumină asupra unor probleme şi laturi puţin cercetate pînă acum în organologie, şi anume *dinamica vieţii instrumentelor în folclorul muzical.*

[19] Asimilarea în tradiţie a unui instrument de origine nefolclorică, aproximativ cazul taragotului, dar nu în aceeaşi măsură şi al acordeonului ori saxofonului.

https://biblioteca-digitala.ro

O VECHE MĂRTURIE MATERIALĂ PRIVIND AGRICULTURA ÎN MOLDOVA DE SUD

ION VLĂDUȚIU

Cercetările etnografice privitoare la practicarea agiculturii în Moldova de sud efectuate în ultimii ani în cadrul Secției de etnografie au dus la acumularea unui bogat material inedit. Datele cuprinse în literatura noastră de specialitate asupra acestei ocupații sînt în general încă puțin numeroase [1]. În ceea ce privește regiunea de șes din sudul Moldovei referirile la lucrarea pămîntului sînt foarte puține chiar și în lucrarea lui Tudor Pamfile consacrată agriculturii la români [2], bogată de altfel în date etnografice privind agricultura.

Mărturii cu caracter etnografic despre practicarea agriculturii în regiunea de care ne ocupăm se întîlnesc în unele lucrări monografice sau cu caracter general. Între acestea se numără *Cartea județului Covurluiŭ* [3], *Dicționarul geografic și statistic al județului Covurluiŭ* [4], *Monografia comunei Smulți* [5], *Monografia comunei Pechea* [6]. Date prețioase referitoare la practicarea agriculturii în Bărăgan, în condiții asemănătoare celor din regiunea de sud a Moldovei, precum și în celelalte zone

[1] Dintre lucrările mai importante în care sînt cuprinse și date etnografice cu privire la practicarea agriculturii, menționăm: D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, ESPLA, București, 1956; Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română în județiulŭ Putna*, Bucuresci, 1869; idem, *Agricultura română în județiulŭ Dorohoi*, Bucuresci, 1867; idem, *Agricultura română în județiulŭ Mehedinți*, Bucuresci, 1869; Frédéric Damé, *Încercare de terminologie poporană românească*, București, 1898; George Maior, *România agricolă, studiu economic*, București, 1911; Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913; Lucia Apolzan, *Observații asupra ocupațiilor agricole în Munții Apuseni*, în „Apullum. Buletinul Muzeului Regional din Alba-Iulia", 1943—1944, Alba-Iulia, 1944; H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I—III, București, 1958—1964; Valeriu Butură, *Der terrassen Ackerbau in den Hochzonen der Rumänischen Karpaten*, în „Etudes d'éthnographie et de folklore", I, 1964, p. 95—102; Ștefan Molnar, *Îmblătitul de odinioară în comunele de pe valea pîrîului Nico (raionul Odorhei, regiunea Mureș-Autonomă Maghiară)*, în „Studii și materiale", Tîrgu-Mureș, I, 1965, p. 63—94.

[2] Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913.

[3] Moise N. Pacu, *Cartea județului Covurluiŭ. Note geografice, istorice și indeosebi statistice*, părțile I, II, III, Bucuresci, Galați, 1891.

[4] Idem, *Dicționar geografic și statistic al județului Covurluiŭ*, Galați 1892.

[5] Ene Patriciu, *Monografia comunei Smulți din județul Covurlui*, Bîrlad, 1935.

[6] D. Gheorghiu, *Monografia comunei Pechea din județul Covurlui*, *București*, *1905*.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 383—388, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

învecinate, se găsesc în lucrarea lui Constantin Garoflid despre agricultura tradițională, denumită de acesta „agricultura veche" [7], în a lui Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română în județiulŭ Putna* [8], în lucrarea lui Ioan Antonovici, *Istoria comunei Bogdana* [9] ș. a. Mult interes prezintă de asemenea și datele cuprinse în lucrarea recent apărută a lui H. H. Stahl asupra satelor devălmașe românești [10].

Problemele pe care le ridică cercetarea etnografică a agriculturii în regiunea de șes din sudul Moldovei nu pot fi epuizate într-un scurt articol. De aceea, analizînd rezultatele preliminare ale cercetării etnografice ale agriculturii în Moldova de sud, ne vom opri în special asupra anumitor aspecte privind persistența unor elemente de cultură materială tradițională, care atestă etnografic vechimea și continuitatea agriculturii pe acest teritoriu.

În prezent agricultura constituie, ca și în trecut, ocupația de bază a locuitorilor din această regiune. O netă preponderență a terenurilor agricole arabile este dovedită de datele statistice cu privire la repartiția suprafețelor de teren a comunelor [11]. Vom reda mai jos, spre exemplificare, situația din cîteva comune ale acestei părți a Moldovei la sfîrșitul secolului trecut. Astfel comuna Cudalbi, situată pe valea Gerului, avea în 1890 o suprafață totală de 9000 fălci, din care 6 960 erau arabile, 110 vii, 303 imaș, iar restul constituiau vatra satului sau erau teren nefolositor [12]. Comuna Pechea avea, la aceeași dată, 4810 fălci, teren arabil, 2214 fălci imaș (în care intrau și cca 100 fălci de pădure), precum și o suprafață mică pentru livezi, vatră de sat etc. [13]. Comuna Piscu, situată pe un pisc de deal între văile străbătute de Suhuluiu și Gerul, avea 816 fălci teren arabil și 461 fălci teren imaș [14]. Comuna Cavadinești, situată pe valea Horincei, avea o suprafață de 3446 hectare, din care 2851 erau arabile, 125 imaș, 75 pădure și luncă, 65 fînețe, 100 vii, 120 vatra satului, 10 grădinărie, 45 livezi [15].

Același raport între suprafețele de teren arabil și pășune se constată la sfîrșitul secolului al XIX-lea [16] și în celelalte comune ale regiunii de sud a Moldovei; el este identic și în prezent.

[7] Constantin Garoflid, *Agricultura veche. Condițiile economice, tehnice și sociale ale agriculturii mari din stepa de răsărit înainte de expropriere*, București, 1943.

[8] Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română în județiulŭ Putna*, Bucuresci, 1869.

[9] Ioan Antonovici, *Istoria comunei Bogdana din plasa Simila, județul Tutova*, urmată de 281 documente și de un memoriu al D-lui Dr. Ath. Marienescu, membru al Academiei Române, Bîrlad, 1906; a se vedea și Ioan Antonovici, *Documente bîrlădene*, Bîrlad, 1912; Iulian Delescu, B. Demetrescu-Oprea și N. Th. Vîlcu, *Dicționar geografic al județului Brăila*, Bucuresci, 1894; Petru Condrea, *Dicționar geografic al județului Tutova*, Bucureșci, 1887; Dimitrie Rotta, *Dicționar geografic, topografic și statistic al județului Putna*, Focșani, 1888.

[10] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I—III, București, 1958—1964.

[11] Această situație se poate constata pe bază de date statistice atît în zilele noastre, cît și la sfîrșitul secolului trecut. Datele primite de noi, în anul 1964, de la sfatul popular al comunei Piscu în perioada cercetărilor de teren efectuate aici arată, de pildă, că în acel an suprafața comunei era de 4 381 ha, din care terenul arabil cuprindea 3 734 ha, iar izlazul numai 470 ha.

[12] Moise N. Pacu, *Cartea județului Covurluiŭ. Note geografice, istorice și îndeosebi statistice*, partea a III-a, Galați, 1891, p. 17.

[13] *Ibidem*, p. 40.

[14] *Ibidem*, p. 46.

[15] *Ibidem*, p. 127.

[16] A se vedea Moise N. Pacu, *Dicționar geografic și statistic al județului Covurluiŭ*, Galați, 1892; idem, *Cartea județului Covurluiŭ, Note geografice, istorice și îndeosebi statistice*, partea a III-a, Galați, 1891.

https://biblioteca-digitala.ro

Principalele produse în fostul județ Covurlui, care cuprindea o bună parte din regiunea de șes din sudul Moldovei, erau cele obținute din agricultură, și anume produsele cerealiere [17]. Principalele plante cultivate în mod obișnuit în această regiune erau porumbul, cunoscut local sub termenul „păpușoi", secara, grîul, ovăzul, orzul, meiul, cunoscut în terminologia locală sub denumirea „mălaiu", iar dintre plantele textile cînepa și inul [18].

În prezent, între plantele cultivate aici pe prim plan se situează grîul și porumbul. Datele expuse arată în mod cert că agricultura a avut și are rolul covîrșitor în ocupația populației din satele acestei regiuni. Este de menționat că în această parte a Moldovei creșterea animalelor a constituit și constituie o ocupație secundară, care însă a fost mereu prezentă și s-a dezvoltat în strînsă legătură cu agricultura [19]. Etnografic se constată totodată și un contact strîns ce a avut loc în trecut între păstorii transhumanți transilvăneni și populația locală [20].

Practicarea agriculturii pe acest teritoriu încă din epoca neolitică, precum și în cele următoare, este atestată de materialele arheologice scoase la iveală în cursul săpăturilor efectuate în ultimii ani în special de către Muzeul regional din Galați [21]. Datele etnografice acumulate în cursul cercetărilor noastre de teren vin să adauge noi și importante mărturii cu privire la unele unelte agricole, de veche tradiție, care s-au menținut în uz pînă într-o perioadă de timp nu prea îndepărtată.

Depistarea și înregistrarea științifică a unor unelte și deprinderi de veche tradiție în practicarea agriculturii au o deosebită importanță, întrucît în zonele de șes introducerea în secolul trecut și la începutul secolului nostru a uneltelor agricole mai perfecționate a avut loc într-un ritm mai rapid decît în cele de munte. Plugurile de lemn, de pildă, în satele din regiunea de șes din sudul Moldovei nu mai erau în număr preponderent la sfîrșitul secolului al XIX-lea [22]. În prezent multe din uneltele agricole tradiționale nu se mai folosesc, ele fiind înlocuite cu unelte moderne. Drept urmare, doar locuitorii înaintați în vîrstă mai pot da astăzi relatări asupra anumitor unelte tradiționale, asupra tehnicilor de construcție, asupra terminologiei și funcționalității lor. Dată fiind această stare de lucruri, se poate aprecia ca avînd o însemnătate cu totul deosebită cunoașterea și analiza de-

---

[17] Moise N. Pacu, *op. cit.*, partea I, II, p. 36—45.

[18] Moise N. Pacu, *Dicționar geografic și istoric al județului Covurluiu*, Galați, 1892, p. 47.

[19] Cu privire la creșterea animalelor în Moldova de sud, a se vedea I. Vlăduțiu, *Aspecte etnografice ale păstoritului în Moldova de sud*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 10, 1965, nr. 1, p. 81—88.

[20] *Ibidem*, p. 82.

[21] Dintre acestea menționăm numai cîteva, întrucît ele cuprind și specificări cu privire la folosirea diferitelor unelte agricole; a se vedea, de exemplu, Ion T. Dragomir, *Raport asupra săpăturilor întreprinse la Largu* (*r. Filimon Sîrbu, reg. Galați*), în „Materiale și cercetări arheologice", vol. V, 1959 p. 475—486; idem, *Săpăturile arheologice de la Largu* (*r. Filimon Sîrbu, reg. Galați*), în „Materiale și cercetări arheologice", vol. VI, 1959, p. 497—508; idem, *Săpăturile arheologice de la Cavadinești* (*r. Berești, reg. Galați*), în „Materiale și cercetări arheologice", vol. VI, 1959, p. 453—471; idem, *Săpăturile arheologice de la Cavadinești* (*r. Berești, reg. Galați*), în „Materiale și cercetări arheologice", vol. VII, 1961, p. 151—162; idem, *Săpături arheologice întreprinse la Bălteni*, în „Materiale și cercetări arheologice", vol. VIII, 1962, p. 11—23.

[22] A se vedea Moise N. Pacu, *Cartea județului Covurluiu. Note geografice, istorice și indeosebi statistice*, partea a III-a, Galați, 1891, p. 19, unde se notează că în Cudalbi la sfîrșitul veacului trecut erau peste o sută de pluguri sistematice; la pagina 47 se notează că în comuna Piscu erau 73 de pluguri de fier și 72 de pluguri de lemn.

https://biblioteca-digitala.ro

taliată a acelor mărturii etnografice care atestă o veche tradiție în practicarea acestei ocupații.

Între asemenea mărturii etnografice unele elemente de cultură materială s-au păstrat în uz în regiune pînă în veacul al XIX-lea, iar altele chiar mai tîrziu, de pildă, plugul de lemn de tip primitiv — rariță —, grapa de mărăcini, sapa, chirca, rîșnițele pentru mei și porumb. Vechimea și practicarea agriculturii pe aceste locuri este dovedită și de unele forme arhaice de arătură (cum este de exemplu așa-numita „arătură pe piele", adică semănarea boabelor și ararea ulterioară a terenului), apoi de modurile tradiționale de treierare (treieratul cu cai și treieratul cu căruța), precum și de mijloacele, de asemenea tradiționale, de depozitare și păstrare a cerealelor („gropile de pîne" și coșurile de nuiele cu lipitură interioară).

Asupra semnificației pe care o are menținerea în uz, pînă în secolul trecut, a acestor unelte, ca și a unor forme arhaice de arat și treierat sau a unor mijloace de păstrare a cerealelor credem că nu mai e nevoie să insistăm deoarece ele însele atestă o îndelungată tradiție în practicarea agriculturii. Am insista însă asupra unui element de cultură materială, mai puțin cunoscut, neanalizat, după cunoștințele noastre în literatura de specialitate, anume asupra rîșniței de pămînt. Termenul „rîșniță de pămînt", derivat de la materialul din care este confecționat și folosit și în prezent aproape în toate localitățile acestei regiuni, ni se pare a fi cel mai corespunzător. Menționăm că numai în localitatea Șivița din raionul Galați am consemnat folosirea unei alte denumiri, și anume cea de „turtoi"; aici se folosea și expresia „mălai tras la turtoi", pe cînd în celelalte sate era în uz expresia „mălai tras la rîșniță".

În această regiune au fost răspîndite două categorii de rîșnițe : a) rîșnițe confecționate din piatră, alcătuite de obicei dintr-o roată așezată pe o altă roată tot din piatră, fixată pe un suport, și b) rîșnițe făcute din pămînt, alcătuite dintr-o singură roată pusă să acționeze direct pe podeaua de pămînt a casei. Prima categorie de rîșnițe este în general cunoscută și în celelalte regiuni din țara noastră, atît în zonele de munte cît și în cele de șes [23], fiind strîns legată de practicarea agriculturii încă din cele mai vechi timpuri.

Rîșnița de pămînt prezintă un interes cu totul aparte, atît datorită scopului în care era întrebuințată, cît și ariei ei de răspîndire. În cursul cercetărilor noastre am putut stabili că în trecut rîșnița de pămînt a fost unul din elementele de cultură materială caracteristice regiunii de șes și luncă din partea de sud a Moldovei [24]. Ea a fost răspîndită, după datele pe care le deținem în prezent, în satele din sudul Moldovei, avînd ca

---

[23] Literatura arheologică și etnografică cuprinde numeroase relatări și considerații privind evoluția și formele rișniței de piatră. În studiile indicate mai sus sînt mențiuni și cu privire la folosirea rîșnițelor primitive din piatră ca mărturii materiale ce atestă practicarea cultivării pămîntului. În cercetările de teren am întîlnit și mijloace tradiționale de măcinare și pisare. Între acestea menționăm lespedea de piatră pe care „se mărunțea" sarea pentru animale, lespezi ce au aceeași formă și mijloc de întrebuințare ca și cele descoperite în săpăturile arheologice.

[24] Folosirea rîșniței de pămînt a fost depistată în 1964 în cursul cercetărilor de teren efectuate asupra practicării agriculturii la Corbu Vechi. La cercetare au luat parte G. Morariu Popa (cercetător stagiar) și Voicu Cornel (desenator). În cercetările noastre privind practicarea agriculturii în regiunile de șes și luncă ale Moldovei am stabilit în acel an și în cei următori aria și frecvența acestei unelte. Date fiind insemnătatea ca atare a acestui element de cultură

https://biblioteca-digitala.ro

limită nordică Cudalbi, iar înspre vest a fost întîlnită și în satele din partea răsăriteană a Bărăganului și în cele din lunca Siretului: Suraia, Corbu Vechi, Corbu Nou. În Suraia rîșnița de pămînt a fost folosită sporadic pînă în ultimii ani. De asemenea ea a fost folosită în trecut și de locuitorii satelor situate în lunca Brateșului.

Dacă rîșnița de pămînt a avut o arie mai largă de răspîndire și în alte zone de cîmpie și luncă ale țării, rămîne o chestiune care se va preciza de către cercetările viitoare, întrucît ea a fost semnalată doar de cercetările etnografice recente. Este însă foarte probabil ca ea să fi existat și în alte zone învecinate cu regiunea de luncă și șes din sudul Moldovei. Menționăm că rîșnița de pămînt nu se cunoaște în toate satele de pe întreg parcursul Siretului și nici în cele din zona de podiș a Moldovei. În așezările situate spre vest și nord de Bacău, însăși denumirea ce se dă meiului este alta, anume cea de „păsat" în loc de denumirea de „mălai" folosită în satele din regiunea din sudul Moldovei.

Urmărind să stabilim aria de răspîndire a acestei unelte, am constatat că ea s-a folosit numai în acele zone în care meiul s-a cultivat în trecut într-o mai mare măsură. După cum atestă datele statistice și descrierile din veacul al XIX-lea, în satele din zona de șes și luncă a Moldovei de sud, precum și în cele din estul Bărăganului, meiul s-a cultivat pînă la sfîrșitul veacului trecut [25]. În județul Covurlui de pildă s-a obținut încă în 1877/1878 o producție de 10064 hl mei [26]. În lucrările din aceea vreme este menționată cultivarea meiului și în comune cum sînt Cudalbi, Piscu, Suraia, Șendreni, Corbu etc., unde folosirea rîșniței de pămînt a fost atestată și etnografic. În analele statistice, întocmite în cel de-al VI-lea deceniu al secolului trecut, se arată că în 1858 se recolta mei în cantități destul de mari în plasa Cîmpului din fostul județ Brăila (4861 chile), în plasa Borcei din fostul județ Ialomița (5209 kile), precum și în plasa Marginea de jos [27]. Între mărfurile care se vindeau ca aliment și în județul Covurlui în anii 1838 și 1847, economistul Nicolae Șuțu menționa și mălaiul, adică meiul, punîndu-l îndată după grîu și porumb [28]. Nu este exclus ca aria folosirii rîșniței de pămînt să fi fost mult mai întinsă decît cea cunoscută pînă în prezent. Cercetările ce le vom întreprinde în zonele în care meiul s-a cultivat în trecut într-o măsură mai mare ne vor da posibilitatea să obținem noi date cu privire la întrebuințarea acestei unelte.

Atenția ne este îndreptată spre aceste zone de cultivare a meiului și pentru faptul că rîșnița de pămînt a fost întrebuințată doar pentru a rîșni mei. Existența ei a fost legată în exclusivitate de întrebuințarea meiului în alimentație: meiul decorticat cu ajutorul rîșniței de pămînt

---

materială tradițională, precum și faptul că confecționarea lui este cunoscută numai de către oameni înaintați în vîrstă, în anul 1965 am întreprins o cercetare specială și am filmat întreg procesul de construcție al acestor rîșnițe. Filmarea a fost făcută de M. Diaconu de la Institutul nostru. Filmul cuprinzînd reconstituirea tehnicii de construcție a rîșniței de pămînt se află în Arhiva Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

[25] Vezi Moise N. Pacu, *Cartea județului Covurluiu. Note geografice, istorice și îndeosebi statistice*, partea I, Galați, 1891, p. 37.

[26] *Ibidem*, partea I, p. 37; în 1889 în județul Covurlui au fost cultivate cu mei 410 fălci, din care 36 de fălci în plasa Prut, 115 în plasa Horincea și 217 în plasa Siret (p. 37).

[27] *Annale statistice pentru cunoscința părții Munlene din România*, anul 1860, p. 11—12.

[28] Prințul Neculae Șuțu, *Notiții statistice asupra Moldovei*, traducere cu adaoțiri de Teodor Codrescu, Iași, 1852, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro

era folosit cu prilejul sărbătorilor de iarnă pentru prepararea de sarmale, în supă, la prepararea de caltaboși etc.

Este drept că etnografic putem să constatăm astăzi folosirea meiului doar pe o scară foarte redusă. Dacă avem însă în vedere faptul că meiul este una din cele mai vechi plante, care a avut un mare rol în alimentația populației de pe teritoriul patriei noastre încă în epoca geto-dacică, însemnătatea cunoașterii modului și a uneltelor cu care se prelucra meiul capătă o deosebită importanță. Vechimea cultivării meiului la geți, deci inclusiv și pe teritoriul de care ne ocupăm, este atestată și de scriitorii antici. Pliniu cel Bătrîn (sec. I e.n.) menționînd că din mei se face o fiertură groasă albă subliniază că „. . .triburile pontice nu pun nici un alt aliment mai presus de mei"[29].

Cît de veche este folosirea rîșniței de pămînt, ca unealtă de decorticat meiul, este greu de stabilit. Cercetările arheologice de pînă acum nu au semnalat o asemenea unealtă. Această situație este determinată de materialul din care este ea confecționată și care nu poate lăsa urme după ce nu se mai folosește. Rîșnița de pămînt se făcea din lut galben, iar liant erau cîlții de cînepă. După confecționare nu se ardea la foc, ci se usca la soare.

Considerentele că tehnica de construcție a rîșniței de pămînt era foarte primitivă, că urmele ei se găsesc într-o zonă unde se cultiva meiul într-o măsură mai mare, că ea nu poate fi folosită pentru rîșnitul altor boabe, că însăși existența ei este legată doar de întrebuințarea meiului în alimentație, la care adăugăm și faptul că această unealtă și-o putea confecționa fiecare din cei care aveau nevoie de ea, ne permit să conchidem că rîșnița de pămînt este o unealtă de străveche tradiție în regiunea de luncă și șes din sudul Moldovei. Totodată se poate conchide că menținerea rîșniței de pămînt constituie încă o dovadă etnografică, care se adaugă la celelalte elemente etnografice menționate mai sus, despre vechimea și continuitatea practicării agriculturii în această parte a Moldovei.

Materialele etnografice de teren atestă, în același timp, existența a numeroase elemente etnografice tradiționale comune în practicarea agriculturii în regiunea de șes și luncă din sudul Moldovei și în partea de răsărit a Bărăganului. Aceasta e dovedită prin faptul că se folosesc aceleași tipuri de unelte de arat, se practică aceleași moduri de arare, de secerare, de treierare cu cai, de depozitare a cerealelor în gropile de pîine etc.[30]

Trăsăturile comune străvechi în practicarea agriculturii au fost menținute și consolidate în permanență prin contactul strîns existent între populația regiunilor amintite. Documentele de arhivă atestă prețioase date cu privire la deplasarea moldovenilor în Țara Românească la semănăturile ce le aveau acolo sau cu plugurile la arat [31].

Prelucrarea datelor obținute în cercetările etnografice întreprinse în această parte a țării, și care se continuă în prezent, va permite ca într-un viitor apropiat, pe lîngă aceste rezultate preliminare, să putem prezenta mai amplu, sub raport etnografic, practicarea agriculturii în Moldova

---

[29] *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Edit. Acad., București, 1964, p. 409.

[30] Constantin Garoflid, *op. cit.*, Tudor Pamfile, *op. cit.*

[31] A se vedea Arhivele Statului, București, *Vornicia din lăuntru*, vol. I, Țara Românească 619/1833.

https://biblioteca-digitala.ro

DOUĂ VARIANTE MAGHIARE ALE UNUI BASM DIN ISPIRESCU

VÖÖ GABRIELLA

1. În ritmul de astăzi al culturalizării maselor, folclorizarea unor opere literare constituie un izvor de îmbogăţire a creaţiei populare. Elementul de inspiraţie literară pătrunde în materialul folcloric tradiţional, iar studierea acestui proces reprezintă o sarcină de mare actualitate a folcloristicii moderne.

Cu ocazia deplasărilor efectuate în scopul culegerii de folclor, am avut prilejul să constatăm că îmbogăţirea valorilor culturale ale satelor — datorită operelor literare popularizate prin radio, televiziune, cinematograf şi mai cu seamă prin cărţi — este cu adevărat considerabilă. Un singur exemplu va fi concludent: activitatea de astăzi a povestitorului Farkas György de 71 ani din Vaidacămăraş, constă în mare parte în reproducerea lecturilor sale, deşi în tinereţe informatorul dispunea de un repertoriu tradiţional bogat. La întrunirile de astăzi, el preferă să nareze din lecturile sale, ba se întîmplă chiar să citească dintr-o carte oarecare: „De multe ori le-am citit eu muierilor, la claca de tors, încît aşteptau cu gura căscată să vadă cum va fi sfîrşitul" — ne-a spus el.

În mod firesc, printre ascultătorii de astăzi se bucură de cea mai mare popularitate tocmai acele creaţii literare ale căror autori s-au inspirat din surse populare, transmiţînd un mesaj adecvat colectivităţii, adică unul care reflectă problemele cele mai apropiate acesteia şi care se exprimă cu ajutorul mijloacelor stilistice tradiţionale ale folclorului. În multe cazuri, putem vorbi despre revenirea prelucrării literare a unei creaţii de inspiraţie populară la sursa ei iniţială: folclorul. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu folclorizarea realizării literare a unei creaţii populare. În proza populară maghiară, poveştile populare secuieşti ale lui Benedek Elek au devenit astăzi îndeobşte cunoscute şi îndrăgite; le întîlnim în colectivităţile de povestit sub formă de opere folclorizate. În literatura universală a basmului, Ion Creangă, fraţii Grimm, Krîlov, V. Karadžić şi alţii au prelucrat, în mare parte, o seamă de teme de basm internaţionale şi străvechi, transmise lor de către propriul folclor naţional; ei înşişi au turnat — în mod conştient — aceste teme în tipare naţionale perfecţionate. Pe lîngă înzestrarea lor artistică, le-a fost de ajutor, în această acţiune, cunoaşterea desăvîrşită a tezaurului naţional. Aceşti autori de basme

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 389 – 396, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

au fost, în același timp, și mari culegători ai patrimoniului de basme al poporului lor.

2. Alături de Ion Creangă, Ion Pop Reteganul, unul dintre eminenții cunoscători, culegători și renaratori ai poveștilor populare românești este și Petre Ispirescu. Condeiul său reînvie eroii bogatului univers al basmului românesc. Descrierea mediului specific, acțiunea, cunoașterea temeinică a vieții (așa cum rezultă ea din reprezentarea artistică) constituie — în poveștile lui Ispirescu — un specific al basmului popular românesc. Majoritatea temelor lui Ispirescu au corespondențe și în patrimoniul internațional, însă prin păstrarea mediului specific al satului, al realității românești, atmosfera acestor basme se identifică cu atmosfera basmelor românești autentic populare. Opera povestitorului român este deopotrivă importantă din punctul de vedere al literaturii, ca și al folclorului.

Traducerile în limba maghiară ale basmelor lui Petre Ispirescu îi transmit iubitorului de basme tocmai acest univers specific; popularitatea poveștilor lui Ispirescu se atestă și prin faptul că un mare număr din ele circulă în folclorul maghiar din Transilvania. În acest caz asistăm așadar la un contact indirect, prin folclorizare, a două folcloruri naționale diferite. Studiind fenomenul, dorim să aducem contribuții la două probleme de actualitate, și anume: a) cunoașterea influențelor reciproce dintre patrimoniile naționale de basme și b) evidențierea unor probleme ale procesului de folclorizare.

3. În anul 1963, informatorul Farkas György, de 71 ani, din Vaidacămăraș, despre care am mai amintit, a povestit un număr de 13 basme de Ispirescu. Informatorul nu-și mai amintea titlul volumului de basme pe care îl citise, dar este incontestabil că avem de-a face cu traducerile lui Kerekes György din Ispirescu, apărute în limba maghiară sub titlul *A furfangos kis csobán* (Bukarest, 1961). Piesa lui favorită era povestea al cărei titlu îl poartă și volumul (Ciobănașul cel isteț)[1]; ciudat însă că, deși menționa drept izvor al tuturor celorlalte povești o carte (cea a lui Ispirescu), în privința acesteia susținea cu încăpățînare că îl auzise încă în tinerețe. Explicația probabilă este fie o perturbație a memoriei fie faptul că va fi cunoscut încă în tinerețe tema acestei povești, iar citirea ei i-o va fi reîmprospătat în minte. Povestea intitulată „A furfangos kis csobán", păstrată în arhiva Secției de etnografie și folclor din Cluj sub numărul mg. 916 II/d, reprezintă fără îndoială o variantă maghiară a poveștii „Ciobănașul cel isteț sau turloaiele blendei" de Petre Ispirescu.

Cealaltă variantă, în limba maghiară, a acestei povești, am culeș-o împreună cu Nagy Olga sub titlul „A huncut kis csobán" [Ciobănașul pișicher], mg. 1200, în anul 1966 de la muncitorul forestier Jakab István (Miklósé), de 41 ani, din Glăjărie, rn. Reghin. Informatorul afirmă că a auzit povestea de la un om din Gheorghieni în anul 1962, în tabăra din pădure. În urma analizei, presupunem că Jakab a auzit o repovestire a traducerii maghiare apărute în anul 1961.

În continuare vom prezenta cele două variante maghiare ale basmului lui Ispirescu, arătînd totodată diferențierea lor față de celelalte variante maghiare ale aceluiași tip.

[1] Povestea apare pentru prima dată în traducere maghiară în acest volum.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Povestea în cauză a lui Ispirescu prelucrează o temă internațională, care figurează la numărul 850 din catalogul internațional de povești Aarne-Thompson [2]. La același număr se găsesc și variantele maghiare în catalogul de povești populare maghiare Berze Nagy [3]. Schema tipologică a variantelor maghiare este următoarea :

A. Cu ajutorul unui instrument fermecat, un tînăr îi face pe cei trei purcei ai săi să danseze; dăruind apoi purceii, unei fete de împărat, ajunge să cunoască aluniţele de pe trupul fetei.

B. Cel ce va ghici unde are aluniţe fata de împărat are s-o ia de nevastă. Tînărul ghiceşte.

C. Adversarul revendică şi el fata de împărat; tînărul o face să se scîrbească de acest adversar, aşa că fata îi rămîne lui.

Motivul iniţial al schemei la Ispirescu diferă atît de schema internaţională, cît şi de cea a variantelor maghiare. La Ispirescu nu se vorbeşte nici despre animale care ar dansa, nici despre instrumentul fermecat (fluier) care să determine animalele să danseze, instrument pe care eroul îl obţine de obicei în mod miraculos. (Vezi variantele din catalogul Berze Nagy.) La Ispirescu eroul află locul aluniţelor fetei de împărat, nu sub formă de contraserviciu, ci cu totul întîmplător. Pentru a releva mai bine specificul poveştii româneşti, îi expunem aici rezumatul :

A_1. Împăratul şi împărăteasa sînt nefericiţi din cauză că nu au copii; datorită unui vis minunat, împărăteasa naşte o fată. Plimbîndu-se cu doica ei pe cîmp, fata de împărat admiră felul în care ciobănaşul cîntă din fluier. O dată ciobănaşul adoarme; neauzind fluierul, fata de împărat se crede singură, se dezbracă şi face baie în pîrîu. Trezit de înţepătura unui ţînţar, ciobănaşul o zăreşte pe fata de împărat tocmai cînd aceasta iese din apă; astfel află unde are fata aluniţe. Ciobănaşul se îndrăgosteşte de ea. Doica, observînd predilecţia tot mai accentuată a fetei pentru cîntecul de fluier, o duce să se plimbe în altă parte. Ciobănaşul se tocmeşte văcar la oraş.

B_1. Peste ani şi ani, sfătuit de împărăteasă, împăratul făgăduieşte că îşi va mărita fata cu acela care va ghici în care parte şi ce fel de aluniţe are fiica sa. Ciobănaşul îşi încearcă norocul. Pe drum spre împărăţie întîlneşte nişte feciori de boieri, care îşi bat joc de îndrăzneala sa şi îl necăjesc, arzîndu-i pălăria şi mînîndu-i calul în mlaştină. Gluma lor reuşeşte însă pe dos, căci ciobănaşul le arde flintele şi le dă pierzării caii.

Unul dintre feciorii de boieri se ia pe urmele eroului, imitîndu-l în toate; cînd ciobănaşul înşiră forma şi locul aluniţelor, feciorul de boier afirmă că tocmai aşa voise să spună şi el.

C_1. Împăratul o lasă pe fiica sa să aleagă singură; el hotărăşte ca în noaptea aceea să doarmă tustrei într-un pat, urmînd ca mîna domniţei să-i revină celui spre care va înclina fata în dimineaţa următoare. Eroul îl trage pe sfoară pe concurentul său, determinîndu-l să-şi taie nasul şi urechile, aşa că fata de împărat îl alege pe el.

Ambii povestitori maghiari au păstrat titlul original al traducerii; mai precis, Jakab István a întrebuinţat un atribut, sinonim cu „isteţ", dar ceva mai glumeţ, hotărîndu-se pentru „huncut" [pişicher]. Exceptînd aceste două variante, respectivul tip de poveste revine în patrimoniul de

[2] St. Thompson, *The Types of the folktale*, Helsinki, 1961.

[3] Berze Nagy János, *Magyar Népmesetipusok*, I—II, Pécs, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

poveşti maghiare de cele mai multe ori sub titlurile : *A kis kanász* [Micul porcar], *A kis kondás* [Micul porcar], *Tréfa* [Gluma], *Az aranyszőrű malacok* [Purceii cu păr de aur][4]. Aşadar, însuşi titlul celor două variante studiate ne arată că în acest caz izvorul a fost povestea din Ispirescu. Să analizăm însă fiecare din cele două variante maghiare.

a) După cîte am mai arătat, Farkas György a citit povestea cel mult cu doi, trei ani înainte de înregistrarea ei pe bandă de magnetofon ; indiferent de afirmaţiile sale, avem deci de-a face cu o lectură relativ recentă. Cum a alcătuit Farkas György povestea aceasta, care, în cazul său, reprezintă prima etapă a folclorizării — de vreme ce informatorul este primul transmiţător al poveştii, cel ce o porneşte pe drumul folclorizării ?

În privinţa structurii şi a conţinutului, povestea este identică cu traducerea în limba maghiară a poveştii lui Ispirescu sau, mai precis, reprezintă rezumatul acesteia. Informatorul a eliminat aproape toate fragmentele descriptive şi amănuntele care nu se leagă direct de desfăşurarea acţiunii — adică procedeele în general caracteristice basmului popular românesc [5]. El a eliminat părţile descriptive referitoare la mediu, precum şi motivul iniţial al lui Ispirescu : descrierea poetică a visului împărătesei dornice de copii — aşa că îşi începe povestea de-a dreptul cu acţiunea. Episoadele B_1 şi C_1 se desfăşoară întocmai ca la Ispirescu, însă sînt mult prescurtate. Din aventurile cu feciorii de boier n-a rămas decît un singur moment : eroul jupoaie pielea de pe picioarele cailor feciorilor de boier care i-au mînat calul în mlaştină şi îi mînă şi pe ei după al său. Arderea armelor este omisă.

Farkas György se numără printre naratorii plini de savoare. Poveştile sale sînt valoroase mai cu seamă datorită felului povestirii. Cu toate acestea, în comparaţie cu cele păstrate din tradiţie, expunerea poveştii acesteia e mai ştearsă. Părţile descriptive, de o mare frumuseţe, incluse de Ispirescu lipsesc ; pe de altă parte, avîntul liber al naratului e frînat de strădania redării cît mai fidele a textului citit. În cazul dialogurilor, redarea precisă este aproape desăvîrşită ; spre exemplificare vom da un citat paralel. Citäm întîi din textul traducerii literare :

„Még mielőtt beesteledett volna a kis csobán valahogy faképnél hagyta az úrfit, elsietett, és pattogtatott kukoricát vásárolt.

Mikor visszajött megkérdezte tőle az úrfi :

Încă înainte de a se fi înserat ciobănaşul îl lasă în plata domnului pe feciorul de boier şi pleacă în grabă să-şi cumpere floricele (cocoşi).

Cînd se întoarse, feciorul de boier îl întrebă :

[4] Cf. variantele maghiare din catalogul Berze şi din arhiva Secţiei de etnografie şi folclor din Cluj.

[5] Cercetătoarea maghiară, Kovács Ágnes, comparînd caracteristicele poveştilor populare româneşti şi maghiare, face următoarea observaţie asupra poveştilor româneşti : „În poveştile româneşti, povestitorul insistă adesea asupra descrierii personajelor sau mediului, spunîndu-şi părerea referitoare la situaţia momentană, pe cînd povestitorul maghiar îşi caracterizează eroul prin replici vii şi ingenioase, caracterizînd mediul cel mult cu cîte un cuvînt" (v. postfaţa volumului *A szegény ember okos leánya. Román Népmesék*, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1958, p. 226—227). Desigur, o astfel de caracterizare devine unilaterală prin generalitatea ei. Despre stilul poveştilor populare româneşti găsim date elocvente în introducerea la *Antologia de proză epică populară* de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, Editura pentru literatură, vol. I, p. 74—105, în special despre particularităţile regionale, p. 104—105.

https://biblioteca-digitala.ro

Merre jártál, atyafi?
— Vásároltam magamnak egy bicskát — felelte.
— Mire kell az neked?
— Szükségem van rá.
Erre a bojárfiú is elloholt, vásárolt ő is egy bicsakót."

— Pe unde ai umblat, bre?
— Mi-am cumpărat un briceag, răspunse acesta.
— La ce bun?
— Am nevoie!
Se duse deci şi feciorul de boier să-şi cumpere un briceag.

În versiunea lui Farkas textul are următorul aspect:

„Mikor visszajött, a bojár fiú azt mondja:
— Hol voltál?
— A városba kimentem, azt mondaj.
— Há mit vásároltál?
— Há vettem magamnak egy bicskát, azt mondja, me az is kell.
A bojárfiú, ő is elment, ő is vett magának egy bicskát..."

Cînd se întoarse, îi zise feciorul de boier:
— Unde ai fost?
— În oraş m-am dus — zice.
— Ce ai cumpărat?
— Păi, mi-am cumpărat un briceag — zice — că-i de trebuinţă.
Feciorul de boier se duse şi el deşi cumpără un briceag.

Odinioară, Farkas György era povestitorul recunoscut al unei colectivităţi de ascultători, numeroasă şi exigentă, atît la armată, cît şi la locurile de muncă ocazională; azi însă narează din ce în ce mai rar şi numai pentru un auditoriu restrîns. Bătrîneţea şi boala care l-au legat de sat l-au izolat şi de oameni. Deşi clăcile de tors — din ce în ce mai rare şi mai puţin vizitate — îi mai oferă ocazional posibilitatea de a-şi manifesta priceperea, simte el însuşi că funcţia de odinioară a povestitului său a încetat să mai existe. În locul expunerii libere, el preferă lectura, deoarece simte că astăzi cuvîntul scris are mult mai mult credit.

Informatorul afirmă că povestea ciobănaşului celui isteţ a narat-o de cîteva ori unor vecini şi unor cunoştinţe, la claca de tors. Am putea spune că el a pornit-o pe drumul folclorizării; după toate probabilităţile însă, în cazul de faţă, procesul — deşi început — s-a împotmolit în drum. E puţin probabil ca povestitorul, talentat cîndva, însă lipsit azi de vigoare, să poată împămînteni această poveste în rîndurile unui auditoriu ce manifestă prea puţin interes faţă de materialul respectiv. Presupunerea noastră ar putea fi confirmată printr-o culegere de mai tîrziu.

Să studiem în schimb cealaltă variantă maghiară a poveştii, imprimată pe bandă de magnetofon după povestirea lui Jakab István din Glăjărie. După cum am mai menţionat, acest narator nu a citit personal povestea, ci a auzit-o în 1962 — cu trei ani înainte de momentul culegerii — de la un povestitor din Gheorghieni. Cu toate acestea, povestea sa este de două ori mai lungă decît varianta lui Farkas, atingînd aproape extensiunea poveştii lui Ispirescu. Structura, ordinea motivelor, desfăşurarea acţiunii — şi în acest caz — sînt aproape identice cu originalul. Nici aici nu găsim însă motivul iniţial al poveştii, adică descrierea visului împărătesei; acţiunea începe direct cu întîlnirea dintre fata de împărat şi ciobănaş. Cu toate

https://biblioteca-digitala.ro

că, în momentele principale, povestea e identică cu originalul, elaborarea motivelor şi schiţarea amănuntelor au loc totuşi la un mod cu totul personal, creator, pricinuind modificări sensibile, chiar dacă nu esenţiale.

Este interesant în schimb faptul că Jakab nu renunţă la descrierea amănunţită a mediului. Povestea sa este mai degrabă o variantă descriptivă decît una dramatizată. Atît în descrierea mediului, cît şi în desfăşurarea acţiunii, Jakab tinde spre realismul detaliilor. Din expunerea lui rezultă dorinţa de a face ca întîmplările să pară verosimile ascultătorului din zilele noastre. Tocmai din cauza aceasta, în povestea sa găsim descrieri amănunţite şi explicative, chiar în pasajele unde originalul desfăşoară evenimentele cu iuţeală. De exemplu : ciobănaşul sosește la împărăţie cu feciorul de grof care îl însoţeşte. În basmul lui Ispirescu, eroul se înfăţişează pe dată dinaintea împăratului şi a sfetnicilor săi, spunînd unde şi ce fel de aluniţe are fata. La Jakab sosirea are loc seara, cînd „orele de primire" s-au încheiat, aşa că eroul trebuie să aştepte pînă dimineaţa. Citäm acest fragment :

„... zice împăratul :

— Dacă aţi venit să vă încercaţi norocul, nu-i nimic, o să vedem mîine dimineaţă ce ştiţi.

Apoi, le-a dat de cină îndată, le-a dat la amîndoi, la unul ca la altul. N-a făcut deosebire între ei împăratul, nu şi-a zis că aista-i pui de grof, iar cela cioban sau mai ştiu eu ce ; fără numai i-a ospătat pe amîndoi la fel.

După cină i-a dus pe amîndoi într-un iatac ; d-apoi odaia unde se aştepta sau cea în care împăratul îşi primea oaspăţii nu era oricum —aşa cum aţi putea gîndi —, că avea parchet ca lumea şi era dereticată de toată minunea şi avea şi două paturi pe lîngă pereţi, şi acolo i-a dus pe cei doi oaspeţi. Şi le-a zis împăratul celor doi oaspeţi cînd i-a fost dus până la odaia de dormit :

— Dacă vreţi să vă culcaţi, culcaţi-vă, ori dacă aveţi poftă de plimbare, plimbaţi-vă, că puteţi merge unde vreţi ; apoi, mîine dimineaţă om vedea noi ce ştiţi."

Jakab se străduieşte să-şi înfăţişeze eroii în chip cît mai uman şi mai verosimil. În timp ce la Ispirescu (şi deci şi la Farkas) eroul trezit din somn observă cu totul întîmplător aluniţele fetei de împărat — la Jakab, el o pîndeşte pe fată de la umbra unui copac, urmărindu-i intenţionat şi cu bună ştiinţă baia, nu o dată, ci în trei zile consecutive. Nici fata de împărat nu e lipsită de slăbiciuni omeneşti : ea o minte pe doică, spunîndu-i că baia în lac îi face bine, înviorînd-o, pe cînd în realitate ea nu doreşte decît să asculte doinitul din fluier al ciobănaşului. În varianta de la Glăjărie, nu împărăteasa, ci însăşi fata hotărăşte că se va mărita cu cel ce îi va ghici aluniţele — sugerînd parcă prin această hotărîre că ştie prea bine că numai un anumit om are posibilitatea de a o face.

Motivarea emotivă şi substratul psihic al faptelor eroilor sînt de asemenea puse în slujba umanizării : ca şi la Ispirescu, ciobănaşul păşeşte cu sfială în iatacul împărătesc ; Jakab descrie însă mai amănunţit momentul respectiv, prezentînd nesiguranţa de care este stăpînit flăcăul dela ţară, sarman, în mediul boieresc :

„Dar cînd s-a uitat ciobănaşul în iatac şi a văzut odaia aceea de dormit, apoi aşa odaie frumoasă nu mai văzuse el la zilele lui. Încă de

https://biblioteca-digitala.ro

afară şi-a scos frumuşel bocancii din picioare şi a păşit înăuntru numai în ciorapi, ca să nu murdărească lucrurile împărăteşti din odaie : covoarele şi alte celea. Erau acolo scaune şi masă şi s-a aşezat ciobănaşul pe un scaun ; nu s-a suit în pat, ca să nu murdărească aşternutul ori să-l boţească. În asemenea pat nu mai dormise el de cînd era ; ba pînă să crească cît crescuse, n-a mai apucat să vadă măcar un pat atît de comod, cum era cel aşternut acolo. Dară feciorul de grof mi s-a lăbărţat pe pat ; şi-i zise ciobănaşul :

— Bine, măi, nu ţi-e ruşine să te culci în pat, aşa îmbrăcat, să murdăreşti aşternutul cu încălţările ? Zice feciorul de grof :

— Las' să le murdăresc toate, că are împăratul de ajuns."

Alteori, Jakab îi atribuie eroului său cuvinte menite să exprime dispreţul faţă de lenevia boierească. Naratorul o face de bună seamă urmînd exemplul variantei lui Ispirescu, însă tot ceea ce apare acolo formulat în cuvinte alese, la nivel literar, este îmbrăcat aici în haina corespunzătoare mentalităţii populare a povestitorului. Ciobănaşul ripostează dispreţuitor puilor de baron şi de grof care îşi bat joc de el :

„Vedeţi, voi v-aţi bătut joc de mine zicînd că mi s-a vîrît calul în mlaştină, dar şi caii voştrii au însetat şi s-au dus să se spele pe picioare. S-au dus să-şi spele copitele, că voi sînteţi domni şi nu curăţaţi copitele cailor voştri şi nu le spălaţi picioarele."

5. Contrar variantei lui Farkas György, povestea lui Jakab István poartă caracteristicile folclorului viu şi este o variantă care poate să se înrădăcineze în patrimoniul tradiţional al poveştilor. Povestea lui Farkas prezintă prima treaptă a folclorizării : reproducerea directă a lecturii. În schimb, Jakab István a auzit povestea narată de el şi, după toate probabilităţile — dacă omul din Gheorghieni nu a citit-o dintr-o carte —, o are cel mult „din mîna a doua sau a treia". Din păcate nu ştim nimic precis în acest sens ; cert este că între apariţia traducerii poveşti şi data cînd i-a fost narată lui Jakab nu a trecut decît un an. Corespunzător acestui fapt, povestea mai poartă şi la Jakab amprenta specificului, de structură şi stil, al operei originale ce i-a slujit povestitorului drept model : e încă uşor să-ţi dai seama că ai de-a face cu un basm din Ispirescu. Totuşi, acţiunea modificatoare şi asimilativă a folclorului viu a început de acum. Anumite expresii, comparaţii, întorsături specifice — într-un cuvînt, în primul rînd modificări ale caracterului şi specificului *stilului* — au şi început să îndepărteze povestea de textul traducerii literare după original. De exemplu, atît în traducerea literară maghiară a poveştii, cît şi în varianta lui Farkas György, concurenţii ciobănaşului sînt feciori de boieri. La Jakab — în conformitate cu specificul maghiar — ei devin *copii de domni, feciori de grofi*. Expresia apelativă utilizată faţă de erou — *măi, prietene* — este tălmăcită de traducătorul literar prin „*Hé, atyafi*" [ad litteram : hei, neamule] şi o regăsim în aceeaşi formă la Farkas. La Jakab István însă, locuţiunea aceasta arhaizată se înlocuieşte prin „*Hé, pajtás*" (Măi, prietene).

Din toate momentele expunerii sigure de sine a lui Jakab István, se simte că povestitorul stăpîneşte materialul tradiţional de poveşti. Este un povestitor rutinat şi în acelaşi timp creator. Atît talentul său de povestitor în plină ascensiune, cît şi faptul că narează o poveste auzită şi nu citită de el (deci una al cărei text scris nu-l frînează)

https://biblioteca-digitala.ro

au drept rezultat că Jakab nu reproduce pur şi simplu, ci pricinuieşte emoţii artistice, în mod creator, auditoriului său.

6. Aceste două variante reprezintă, aşadar, două trepte ale folclorizării maghiare a unui basm din Ispirescu. Una semnalizează un proces început, dar care, după toate probabilităţile, se va împotmoli, pe cînd cealaltă este o creaţie menită să treacă fără îndoială prin toate gradele următoare ale folclorizării şi să pătrundă în folclorul viu.

Cauzele dezvoltării contrare a celor două variante trebuie căutate mai întîi în mediul în care se desfăşoară procesul respectiv. După cîte am mai amintit, începutul făcut de Farkas György va rămîne probabil fără continuare, întrucît — în condiţiile culturale actuale ale satului — puterea creaţiei orale nu este suficient de mare pentru a realiza folclorizarea totală. Drumul variantei lui Jakab s-a reunit cu acela parcurs de un material de tradiţii în proză încă viguros şi mai bogat, deoarece patrimoniul de basme al muncitorilor forestieri mai reprezintă încă şi astăzi o funcţie activă. Jakab István şi-a petrecut o parte mare din viaţa sa de pînă acum pe şantierele de exploatare forestieră şi de cărbunărit din munţii Gurghiului, coborînd în sat doar de sărbători. Avem numeroase date despre povestitul activ şi viguros în taberele muncitorilor forestieri [6]. În acest mediu, povestitul mai este încă distracţia cea mai frecventă (deşi nu exclusivă) din serile lungi de toamnă şi de iarnă. Atît interesul manifestat de către auditor, cît şi răgazul necesar îi oferă naratorului posibilitatea de a da ce are mai bun. Într-un astfel de mediu, unde povestitul mai constituie o funcţie vie, iar materialul tradiţional e bogat şi variat, se formează repertorii nuanţate, iar folclorizarea găseşte un teren fertil. La aceasta se adaugă şi faptul că într-un asemenea mediu talentul povestitorului poate atinge culmile perfecţionării. O personalitate puternică, cu un bogat repertoriu în acţiune, asimilează cu uşurinţă subiectul nou, fie el de provenienţă orală sau livrescă, şi-l adaptează unei tehnici proprii [7]. Numai o personalitate remarcabilă, în plină activitate de povestitor, poate încetăţeni o piesă, mai ales de origine folclorică, citită, din nou în mediul folcloric.

În acest fel folclorizarea contribuie la reîmprospătarea repertoriului folcloric, iar în cazul nostru folclorul maghiar din Transilvania s-a îmbogăţit prin varianta lui Jakab István cu o frumoasă şi artistică variantă a tipului de poveste Aa-Th 850, prin intermediul poveştii „Ciobănaşul cel isteţ sau ţurloaiele blendei" a lui Petre Ispirescu.

---

[6] Această problemă este tratată în mod amănunţit de către Faragó Iosif în studiul lui în curs de apariţie *Kurcsi Minya, havasi mesemondó.*

[7] La activitatea creatoare în asimilarea celor citite vezi : Erna Pomeranţeva, *I. F. Kovalev, ein belesener russischer Märchenerzähler*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", 11, Bd. II, 1965, p. 265—274.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTRUCȚIILE DIN POIANA MĂRULUI — ȚARA BÎRSEI — CASA

PETRU DAN IDU

Așezarea și cadrul fizico-geografic

Situată pe suprafața de eroziune cea mai întinsă din Perșanii sudici, între 800—900 m, comuna Poiana Mărului face parte din categoria satelor de munte.

Hotarul comunei cuprinde[1] toată regiunea dintre nicovala uriașă a Măgurei Codlei (1294 m), în nord, pînă la Dosul Pleșiței (1084 m), în sud, și de la vîrful Măgurei Mari (1212 m), în vest, la depresiunea Bîrsei, în est, față de care se ridică cu 250—300 m, întinzîndu-se pe o suprafață de aproximativ 68 km².

Largile suprafețe netezite, suspendate deasupra văilor adînci, acoperite cu fîneață și semănături, au adăpostit din timpuri vechi o populație de români. Fiecare pod, fiecare umăr de deal, pînă la cele mai mari înălțimi, a fost curățit de pădure și în cuprinsul lui s-au înfiripat una cîte una gospodăriile înconjurate de arături.

Contrastele de relief dintre formele bătrîne și cele tinere, pîlcurile de mesteceni, fagi și brazi, aceștia din urmă plantați de către om, ceilalți rămășițe ale codrului ce stăpînea odinioară, culturile în terasă, ca și cele de pe poduri, gospodăriile răsfirate pe toată întinderea hotarului îi completează peisajul de cîmpie înaltă, creîndu-i o individualitate proprie.

Tipul de așezare din zonă

Expresie fidelă a condițiilor vieții materiale a locuitorilor, comuna Poiana Mărului arată dintru început cele două ocupații de bază ale acestora: creșterea vitelor și agricultura.

---

[1] N. Orghidan, *Observații morfologice în regiunea Brașovului*, în rev. „Țara Bîrsei", vol. II, 1929, nr. 1.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 397—408, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

Vatra satului, care formează teritoriul ocupat de clădirile de locuit, coincide aproape total cu intravilanul. Această fizionomie a fost determinată în primul rînd de factorul economic, apoi de cel geografic, demografic etc. De aceea, în analiza aşezării, vom porni de la „poziţia sa economico-geografică, luînd ca factor primordial, funcţia economică şi socială" [2].

Din punct de vedere funcţional, comuna Poiana Mărului este o **aşezare rurală pastoral-agricolă,** situată în apropierea zonelor de influenţă industrială, caracterizată din punct de vedere agricol prin lipsa unor terenuri arabile corespunzătoare. O bună parte din populaţia aptă de muncă se ocupă cu agricultura şi creşterea vitelor, iar altă parte lucrează în centrele industriale din apropiere: Tohan şi Zărneşti.

Din punct de vedere morfologic, aşezarea prezintă unele particularităţi ce trebuie relevate. Este, aşa cum am amintit, un sat din zona de munte de **tip răsfirat**, prezentînd un nucleu iniţial de concentrare, care poate fi considerat ca un sat de vale adunat, în care casele sînt dese, situate de-a lungul văii aproape perpendicular pe linia apei, asemănător satului de-a lungul drumului. Cu cît ne îndepărtăm de centru, pe întreg cuprinsul platformei, apar sălaşuri pentru vite şi gospodării complet izolate, avînd proprietatea în jurul casei. Majoritatea acestor sălaşuri sau hodăi, precum şi gospodăriile din zonele periferice s-au format către sfîrşitul secolului XVIII şi în cursul secolului XIX.

Aşezare apărută în timpuri istorice, este atestată documentar la 10 iunie 1601 în conscripţiile urbariale ale satului Beclean (Arhivele Statului, Cluj), în care sînt enumerate toate satele cetăţii Făgăraş [3]. La 13 august 1707, într-un testament al lui Constantin Brîncoveanu se arată că satul a fost cumpărat cu 3 500 lei. După moartea domnitorului, Poiana Mărului rămîne în stăpînirea familiei, pentru ca la 1825 Grigore Brîncoveanu să o dăruiască, împreună cu moşia de la Sîmbăta de Sus, bisericii greceşti din Braşov [4].

Dar indiferent de istoria acestei aşezări, ea se caracterizează prin stabilitate, evoluţia sa ca tip de aşezare constituind aspectul principal care ne preocupă.

Din conscripţiile locuitorilor din districtul Făgăraşului, făcute la 1721—1722, reiese că „satul este aşezat într-o vale, departe în munţi" [5] şi „cumpărat stătător" [6], ceea ce pledează convingător pentru atestarea lui ca sat stabil adunat, legat de condiţiile favorabile de formare a nucleului iniţial, datorită lărgirii văii Poienii Mărului la zona de confluenţă cu valea Mesei Mari şi pîrîul Brebaia Mică. Lunca acestora avea triplul avantaj de a fi cale de comunicaţie lesnicioasă spre Ţara Bîrsei, dar şi spre Ţara Oltului, sursă de apă sigură şi culoar de pătrundere în masi-

---

[2] V. Cucu, *Contribuţii la studiul aşezărilor omeneşti din regiunea subcarpatică dintre Gilort-Motru*, în „Comunicări de geografie", vol. II, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1963, p. 123.

[3] S. Meteş, *Situaţia economică a românilor din Ţara Făgăraşului*, vol. I, Cluj, 1935, p. 409.

[4] S. Meteş, *Moşiile domnilor şi boierilor din Ţările române în Ardeal şi Ungaria*, Arad, Biblioteca Semănătorul, nr. 83—84 (1925), p. 89.

[5] *Conscripţia locuitorilor din districtul Făgăraşului şi oraşul Făgăraş*, cf. S. Meteş, *Situaţia economică*..., p. 122.

[6] S. Meteş, *Moşiile domnilor şi boierilor*..., p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro

vele forestiere înconjurătoare, care furnizau lemnul pentru foc și construcție, și condiții prielnice pentru creșterea vitelor.

Toate aceste argumente ne permit să considerăm așezarea de sine stătătoare, apărută în timpuri istorice, dacă nu chiar străvechi. Din acest centru de aglomerare demografică, urcînd într-o mișcare lentă, seculară, gospodăriile s-au împrăștiat pe întreaga suprafață a platformei. Acest fenomen al roirii apare mai tîrziu, o dată cu defrișarea masivă a zonelor păduroase în favoarea unei agriculturi montane.

Lăzuirea pădurii și desțelenirea pajiștilor pot fi considerate ca momente principale în evoluția așezării de la tipul adunat la unul răsfirat prin roire. Acest fenomen poate fi înțeles și prin comparație cu satul Șinca Veche, vecin cu Poiana Mărului, apărut în aceleași condiții istorice și de relief, care „a dat naștere prin lăzuire în sec. XVIII satului Șinca Nouă" [7]. Așadar, pădurea constituia o piedică în dezvoltarea economiei satului, care se baza pe producția animală și vegetală. Poiana naturală sau artificială constituia, inițial, elementul de bază al economiei sătești. Agricultura și creșterea vitelor aveau nevoie de terenuri despădurite, care trebuiau obținute „printr-o acțiune de desfășurare a pădurii, ceea ce a constituit de multă vreme sarcina de căpătîi a agriculturii în calea ei de dezvoltare" [8].

Casa — ansamblu arhitectonic

„Etnografic, această zonă se afla pînă dăunăzi încă în plină civilizație a lemnului în care casa, mobilierul, uneltele gospodărești și agricole foloseau aproape exclusiv lemnul ca material de bază" [9].

Din întregul complex al construcțiilor, în care casa și acareturile formează o unitate organică, bine închegată, diferențiată după specificul ocupației și starea socială, ne rezumăm numai la analiza casei.

Casa de locuit. În analiza acesteia vom porni de la planul ei, care este elementul cel mai însemnat pentru cunoașterea locuinței. „Definirea planurilor se face ținînd seama de funcția încăperilor, numărul și așezarea lor, legătura dintre ele, vatra [10]".

După numărul de încăperi și funcția acestora, tipurile de planuri din comună reprezintă:

Casa cu două încăperi (tinda și casa mare);
Casa cu trei încăperi (tinda cu casa mare și celarul);
Casa cu trei încăperi (casa mare, tinda și căsuța);
Casa în unghi (tinda, casa mare și căsuța).

Casa cu două încăperi (tinda și casa mare). Tipul de plan cel mai frecvent întîlnit la casele vechi este alcătuit din două încăperi cu o singură intrare, în care tinda are funcția de odaie de trecere, cămară

[7] S. Meteș, *Situația economică...*, p. LIX.
[8] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, Edit. Acad., 1958, p. 249.
[9] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 249–250.
[10] P. H. Stahl, *Planurile caselor românești țărănești*, în „Studii și comunicări", nr. 9, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1959, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

şi depozit de unelte mici (fig. 1 a). Din cadrul acestui plan diferenţiem forma primară în care tinda joacă rol de vatră liberă, fără tavan, prin care fumul se ridică liber în pod (fig. 2). Casa are funcţia de odaie de locuit, mobilierul fiind compus din pat, masă, laviţă, colţare, lăzi de zestre etc. Lipsa prispei este caracteristică tuturor caselor cu un singur cat din comună.

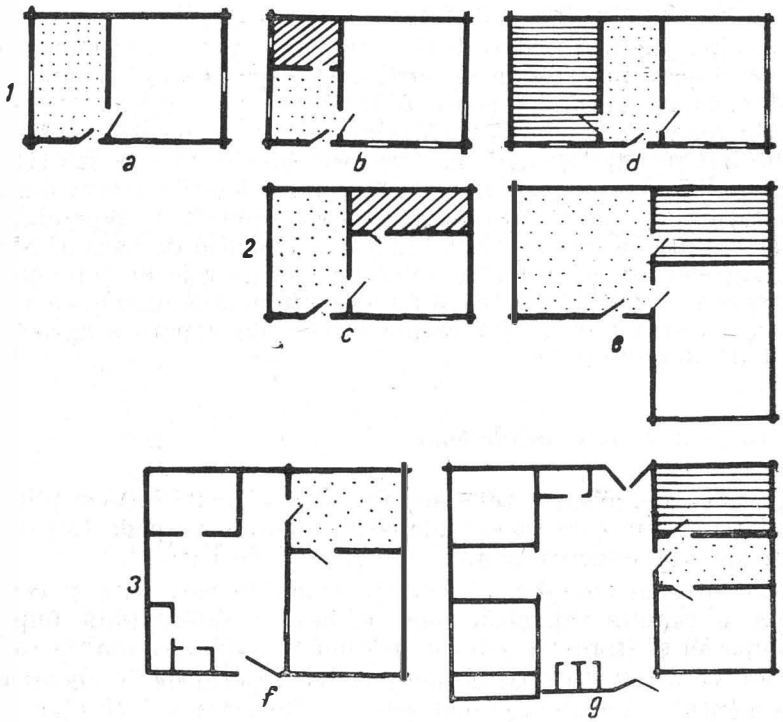


Fig. 1. — Planurile caselor româneşti din comuna Poiana Mărului, în ordinea evoluţiei lor. Modul de folosinţă al încăperilor : „casa mare" (alb), „tinda" (punctat), „celarul" (haşurat în diagonală), „căsuţa" (haşuri orizontale). Rîndul 1 reprezintă planurile tradiţionale frecvent întîlnite, rîndul 2 reprezintă planuri mai rare, iar rîndul 3 planuri de gospodării cu ocol întărit.

Aşezată pe o temelie de piatră foarte puţin înălţată, uneori cu talpa direct pe pămînt, aici avem de-a face cu planul casei din care se dezvoltă ulterior toate celelalte planuri.

Casa cu trei încăperi (casă cu tindă şi celar) (fig. 1 b). Apariţia celarului e o necesitate obiectivă, el constituind o magazie pentru alimente şi pentru unelte mici. Din exterior se pătrunde în tindă, apoi în casa mare, iar tot din tindă se poate intra în celar, funcţiile tindei, ca şi ale casei, rămînînd aceleaşi (fig. 3).

O variantă destul de interesantă este dezvoltarea celarului în spaţiul camerei de locuit, al casei mari (fig. 4).

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. — Casa lui Gheorghe Pepene, nr. 1017, construită în 1860, cu vatra liberă situată în tindă.

Fig. 3. — Casă veche a lui Oancea Nicolae, nr. 110, cu celarul dezvoltat în tindă, așezată direct pe pămînt.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmărind în acest fel planurile caselor, de la cele mai simple la cele mai dezvoltate, încercăm totodată să prezentăm evoluţia lor în procesul dezvoltării de veacuri. Vom porni de la planul casei cu două încăperi (casă cu tindă), considerat de noi mai vechi ca planul casei cu trei încăperi (casa mare cu tindă şi celar), în care cel de-al doilea apare

Fig. 4. — Casa Orzan Ioan, nr. 114, construită în 1853, cu celarul dezvoltat în cadrul casei. Una din cele mai frumoase şi mai interesante case din sat. A avut o poartă frumos sculptată.

mult mai rar. Tinda este un spaţiu intermediar, care îi apără pe oameni de contactul direct cu vîntul, ploaia, frigul etc., dar în acelaşi timp are rol de cămară, loc de gătit (în timpuri mai noi) sau de adăpost pentru unelte şi animale mici.

Considerentele principale care ne conduc la afirmaţia că planului casei cu două încăperi îi urmează planul cu trei încăperi (casa mare, tinda şi celarul) sînt :

1) vechimea ambelor planuri, din care cele cu trei încăperi sînt mai rare, dar nu şi mai vechi ;

2) faptul că celarul apare dispus în două situaţii : a) în tindă şi b) în casa de locuit, legat de acelaşi plan general al casei ;

3) casele ţărăneşti se dezvoltă, în general, prin mărirea numărului de încăperi ;

4) pornind de la planul casei cu tindă, casă mare şi celar, apare planul mai nou tot cu trei încăperi (casa mare cu tindă şi căsuţă) ca rezultat al creşterii interne, în care dispariţia celarului şi apariţia căsuţei constituie de fapt o înlocuire a spaţiului.

https://biblioteca-digitala.ro

Casa cu trei încăperi (casa mare cu tindă şi căsuţă) (fig. 1 d). Planul mai nou e cu trei încăperi cu adîncime egală, în care casa mare are funcţia de locuit, tinda servind ca loc de gătit şi odaie de trecere, iar căsuţa, cămară pentru alimente, folosită uneori şi ca odaie de locuit, o dată cu mărirea membrilor familei.

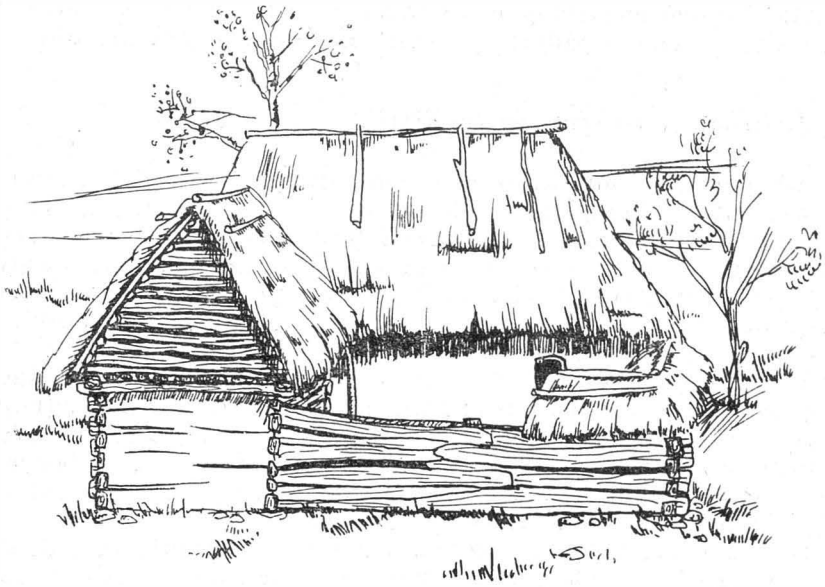


Fig. 5. — Gospodăria cu ocol întărit Adam Constantin, nr. 1000, construită în 1884. Planul este alcătuit din casă, cocină de porci şi un mic „grăjduc".

Casa în unghi (tinda, casa mare şi căsuţa). (fig. 1 e). Acest plan reprezintă tipul cel mai nou. Executată din bîrne, se dezvoltă în unghi drept prin prelungirea unei faţade laterale perpendicular pe faţada principală. Este un tip hibrid, rezultat din dezvoltarea planurilor cu trei încăperi (casă cu tindă şi căsuţă), funcţiile lor rămînînd aceleaşi ca la planurile tradiţionale.

Casele obişnuit sînt construcţii aparte, în apropierea cărora sînt amplasate anexele gospodăreşti. În timp, în condiţiile izolării, pentru a asigura o mai mare siguranţă bunurilor, s-au încadrat într-un ansamblu arhitectural, **gospodăria cu ocol întărit,** în care casa de locuit şi acareturile sînt grupate în jurul curţii, închisă pe toate părţile ca o cetate (fig. 5).

Izvorîtă din necesităţile specifice legate de locul şi ocupaţia locuitorilor, la noi, ca şi la celelalte popoare (Danemarca, Germania, Franţa, Italia, Cehoslovacia, Polonia, U. R. S. S.), gospodăria cu ocol întărit se impune prin caracterul ei unitar şi interesant al construcţiei [11].

[11] N. Dunăre şi colaboratori, *Arta populară din Valea Jiului (regiunea Hunedoara)*, Bucureşti, 1963, p. 455–458.

https://biblioteca-digitala.ro

Cunoscută local sub denumirea de „casă cu curte închisă", se caracterizează prin faptul că două sau mai multe corpuri distincte (casa şi şura, casa şi acareturile) stau faţă în faţă, legate între ele prin remize, care au spre exterior pereţii plini, iar spre curte stîlpi de lemn. Mai rar, se întîlneşte dispunerea acareturilor pe toate laturile curţii interioare, dar această neorînduială este mai mult în plan decît în elevaţie. O dată cu înmulţirea gospodăriilor şi extinderea spaţiului de exploatare pastoral-agricol în dauna pădurii, se revine la modul de grupare liber.

Materiale şi elemente de construcţie

Aşa cum am amintit, această zonă aparţinea civilizaţiei lemnului. Esenţe ca fagul şi bradul sînt folosite sub formă de bîrne, de la trunchiuri şi despicături pînă la ecarisări de diferite secţiuni. Bîrnele cu secţiune mare formează talpa casei, iar cele cu secţiune mai mică alcătuiesc laturile pereţilor. Aceste bîrne sînt întrerupte pe toată lungimea peretelui doar de stîlpii uşii şi ai ferestrei cu care se îmbină în „căţei", purtînd denumirea de „cocleţi".

Vantura pe latura lungă şi vănturiţa pe latura scurtă încheie partea de sus a pereţilor, formînd o ramă de legătură. Ca poziţie, vantura poate fi aşezată la casele vechi peste grinzile ce alcătuiesc tavanul, şi în acest caz căpriorii sînt fixaţi direct pe ea, streaşina coborînd sub nivelul superior al peretelui. În cel de al doilea caz, ea se situează sub grinzi, căpriorii fixîndu-se direct pe aceştia.

Îmbinarea bîrnelor la colţurile clădirii se face prin cele două sisteme : cheutoare rotundă (numită adesea şi românească), realizată îndeosebi din cioplitură, şi cheutoarea dreaptă (numită şi nemţească), bazată pe bîrne cu secţiune în patru laturi. Prezenţa unor orificii în cheutorile orientate către faţada casei, în care se introduceau cuie de lemn pentru a se urzi cu „lergătoarea", dovedeşte o practică veche a industriei casnice textile.

Locuinţele din lemn sînt interesante şi prin proporţia lor, reprezentînd pentru zona noastră un procentaj de 60—80% [12].

O caracteristică a arhitecturii din această zonă o constituie tencuirea şi văruirea pereţilor. În afară de tencuirea sau lipirea pe „cercuri" se foloseşte şi „bătutul penelor" atît la contactul între bîrne, cît şi pe întreaga lor suprafaţă. În alte cazuri nu se lipeşte întreaga suprafaţă a peretelui, ci numai interstiţiul dintre grinzi, pentru ca apoi să se văruiască cu un „lut alb de pîrîu" (şist sericitos şi calcită, rezultat din dezagregarea chimică şi mecanică), „... care se adună numai cînd e lună plină. Se face numai în locuri rele pe pîrîu, se aduce, se dă apă fiartă în clocot şi se mestecă de se face mai gros ca zama de mălig㠄, iar apoi se văruieşte. Dă o culoare vineţie. Înainte de a se vărui, se ia cenuşă, se cerne bine, se pune apă fiartă în clocot şi cu leşia asta se spoieşte mai întîi, pentru că altminteri nu prinde lutul alb. Se spoieşte numai cînd luna dă îndărăt, nu cînd e lună nouă. După prima spoire, se dă şi o a doua cu zama mai subţire, care îi dă faţă..."

[12] P. H. Stahl, *Casa ţărănească la români*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", pe anii 1959—1961, Cluj, 1963, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro

Din această relatare a informatoarei Ţogoe Raveica, de 89 ani, aflăm unul din cele mai vechi procedee de văruire, care, desigur, a fost practicat în întreg satul.

Dintr-o statistică de la 1900, reiese că locuitorii din Ţara Bîrsei foloseau lemnul în proporţie de 80%, iar cărămida 19% [13]. Aceasta din

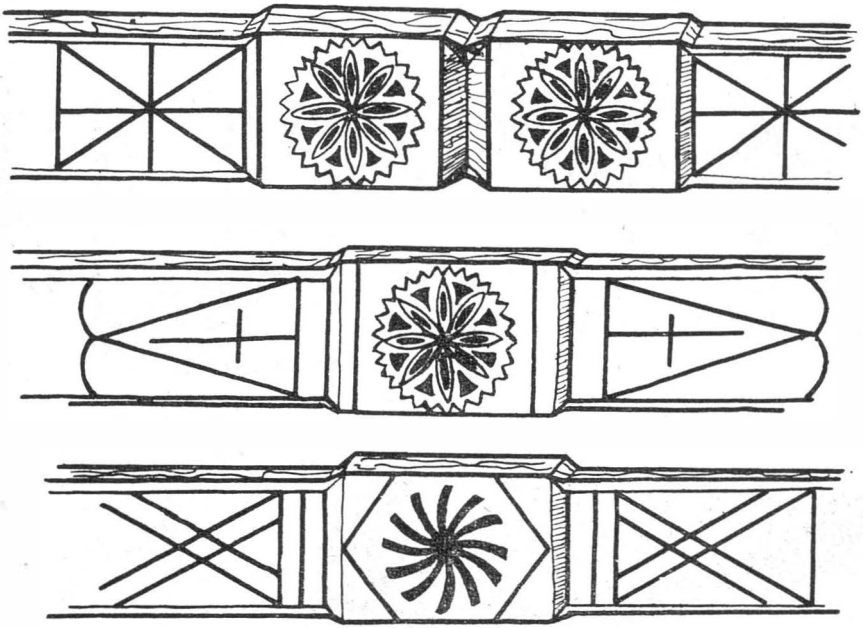


Fig. 6. — Elemente de decoraţie pe grinzi mai frecvent întîlnite la casele vechi din comună.

urmă se foloseşte mai rar datorită lipsei lutului pentru ars, precum şi a greutăţilor de transport.

Prin urmare, materialele de construcţie ale pereţilor reprezintă următoarele caracteristici: aşezarea orizontală a bîrnelor; folosirea bîrnelor cioplite de diferite secţiuni; îmbinarea bîrnelor făcută în cheutori; tencuirea sau lipirea pereţilor la majoritatea caselor.

Grinzile care formează osatura tavanelor sînt situate la distanţa de 80—100 cm, fiind de fag sau brad şi avînd o secţiune pătrată sau dreptunghiulară. La casele mai vechi apar şi elemente de decoraţie pe grindă, geometrizate, ca şi anul construcţiei, numele proprietarului sau al meşterului (fig. 6). Podeaua podului e alcătuită din scînduri de brad cu lăţimea de 20—25 cm, îmbinarea lor făcîndu-se prin „scoc" sau prin „adaos".

Căpriorii, cu laţii ce-i străbat paralel cu laturile casei şi cătuşele care formează legătura dintre căpriori la coamă, alcătuiesc elementele de construcţie ale acoperişului. La acoperire se foloseşte în mod curent

[13] *Ibidem*, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro

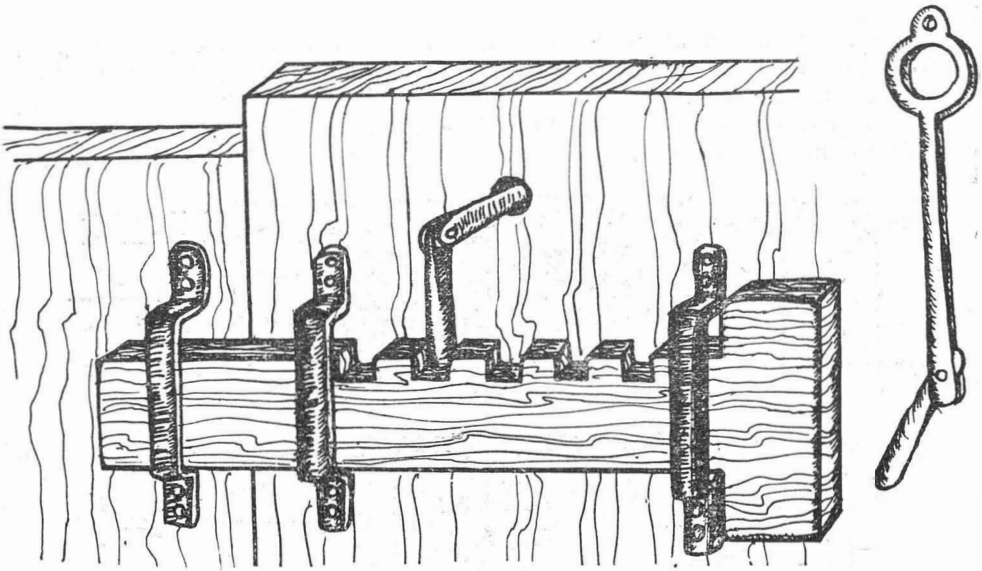


Fig. 7. — „Cheie veche cu retează" la casa Flanja Ioan.

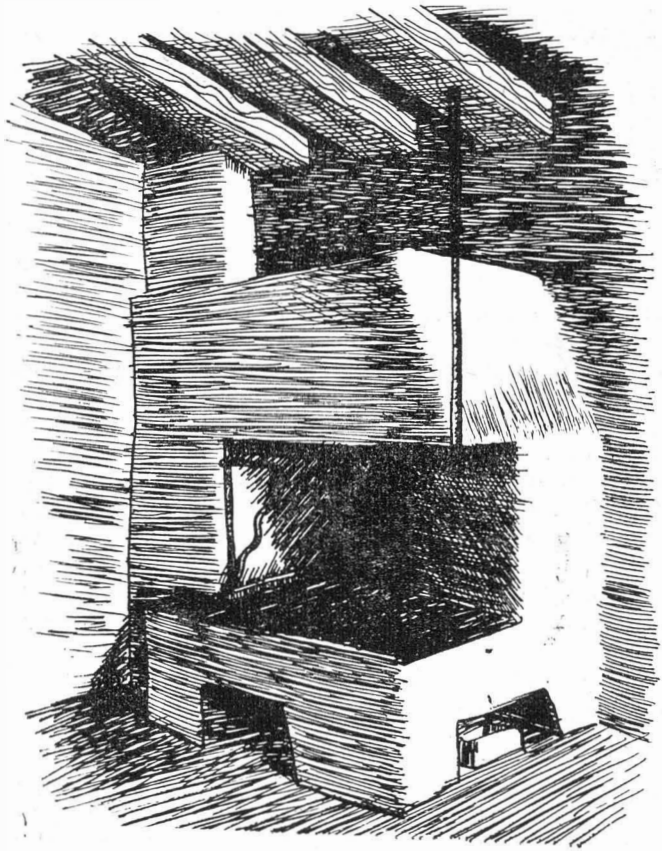


Fig. 8. — Vatră tradiţională la casa Berloiu Ana, nr. 44.

https://biblioteca-digitala.ro

şindrila şi în cazuri mai rare paiele şi ţigla. Forma obişnuită a acoperişului caselor româneşti este cea veche în patru ape, cu două laturi egale între ele, iar coama paralelă cu faţada. În privinţa acoperişului se remarcă unele variaţiuni. Casele acoperite cu paie sînt mai joase, cu apele

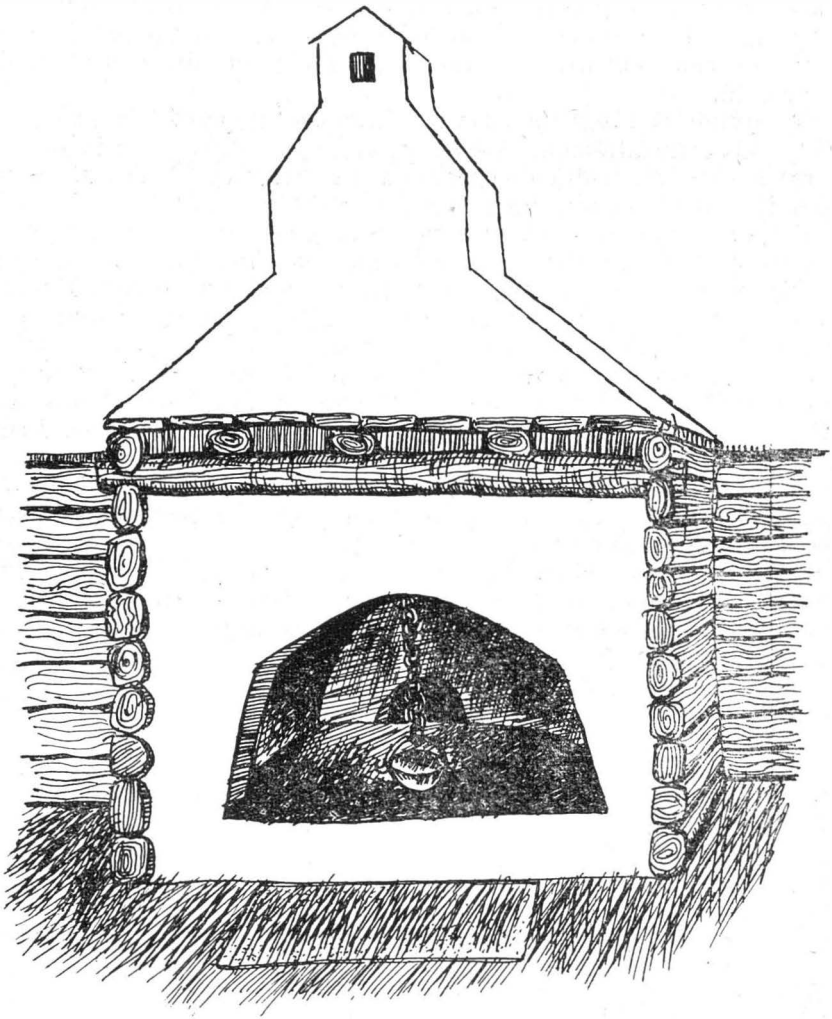


Fig. 9. — Vatră sub formă de şemineu ce cuprinde întreg spaţiul dinapoia tindei. Casa Minecuţă Ilie, construită în 1868.

laterale mici, cu coama lungă şi pantă lină, de cele mai multe ori mai înaltă, iar uneori egală cu pereţii. La casele acoperite cu şindrilă, înălţimea peretelui este de 1,5—2 din înălţime, iar apele au o pantă mai puternică. În ambele cazuri, acoperişul nu e străbătut de hornuri, fumul ieşind liber sau prin „fumare". La casele clădite de curînd se remarcă acoperişul în două ape cu capetele coamei teşite, ceea ce arată o influ-

https://biblioteca-digitala.ro

enţă a arhitecturii săseşti, planul casei rămînînd însă în evoluţia sa unitar şi specific românesc.

La casele vechi, uşile sînt construite din scînduri, fasonate şi îmbinate între ele, după un anume model geometric, care produce şi un efect decorativ. Se mai întîlneşte însă rar, încuietoarea de lemn (fig. 7).

În general ferestrele sînt mici, de 60/40 cm, şi nu prezintă ornamentaţii. La cele tencuite, mai noi, apar unele ancadramente rezultate din tencuială.

Se cuvine să amintim cîteva amănunte cu privire la aparatul de încălzit, vatra tradiţională. Veche ca origine, astăzi pe cale de dispariţie, vatra este construită din cărămidă şi e situată în tindă. E compusă din „codie" (porţiune din vatra propriu-zisă), pe care nu se face focul (uneori se întrebuinţează şi pentru dormit), şi cuptor; acesta are o formă tronconică şi e aşezat pe o „prită" (ramă de lemn pe care se sprijină cuptorul) susţinută de un drug de fier ce se leagă de tavan. Fumul se ridică printr-un „urloi" pînă în pod. „Cujba" este un sistem de agăţătoare mobilă de fier pentru ceaun (fig. 8).

Un alt sistem de vatră este cel întîlnit la casa Ilie Mînecuţă, construită în 1868. Vatra cuprinde toată lăţimea tindei, fiind situată în partea dinapoi a acesteia şi avînd aspectul unui şemineu (fig. 9). Printr-o uşiţă a cuptorului, prin vatra propriu-zisă, se face focul în cuptorul de pîine situat în afara construcţiei, dar legat de tindă. Urloiul de formă tronconică străbate acoperişul, fiind de proporţii mai mari. Ceaunul se agaţă printr-un lanţ cu cîrlig.

Analizînd toate elementele ce creează ansamblul arhitectonic al casei, am încercat să scoatem în relief specificul şi aspectul particular al planurilor de casă prin care comuna Poiana Mărului prezintă o arhitectură interesantă şi veche.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCIAN BLAGA, *Antologie de poezie populară*. Ediție îngrijită și prefațată de George Ivașcu, ilustrată de Mihu Vulcănescu, București, Editura pentru literatură, 1966, XIV+297 p.

Volumul cuprinde o prefață, o notă asupra ediției, 140 de texte, o bibliografie a culegerilor, antologiilor, publicațiilor și altor surse din care au fost selectate piesele din antologie și un indice al poeziilor după primul vers; este prezentat în excelente condiții grafice, iar fiecare text este ilustrat cu cîte o vinietă.

Așa cum se arată în prefață, această antologie de poezie populară, lăsată de Lucian Blaga în manuscris (1954), constituie rezultatul unei migăloase și îndelungate cercetări și selecții din numeroase publicații și manuscrise, precum și din ceea ce i-a fost comunicat de colegi și studenți, confirmînd o dată mai mult dragostea și interesul pe care le-a manifestat Lucian Blaga față de creația populară, veche preocupare chiar din timpul elaborării *Spațiului mioritic*, confirmată de altfel de multe poezii, regăsite în ambele contexte.

Încercînd să pătrundă în realitatea noastră etnică, să-i descifreze formele de creație proprie, Blaga scrie în *Elogiul satului românesc* (1937): „O cultură majoră nu s-a născut niciodată numai din elan genial. Desigur, geniul e o condiție. Dar o cultură majoră mai are nevoie și de o temelie, iar această temelie *sine qua non* e totdeauna matca stilistică a unei culturi populare. Matca stilistică românească este o realitate. O realitate sufletească de necontestat. Matca stilistică populară, și cele înfăptuite sub auspiciile ei, indică posibilitățile feluri te ale viitoarei noastre culturi majore". De altfel, încă de la volumul de poezii *Pietre pentru templul meu* (1919), Blaga arată că nu putem avea o cultură originală fără „de o pătrundere în tăinuitele instincte ale neamului".

Deși alegerea este destul de dificilă dintr-o eflorescență atît de bogată ca aceea a liricii populare de dragoste, Lucian Blaga ne oferă o selecțiune de versuri, fragmente de poezii mai întinse, lăsînd la o parte părțile narative mai puțin expresive, relevînd numai ceea ce consideră specificul creației noastre populare: discreția și nuanțarea „pe care ni le oferă substanța lirică a poeziilor noastre populare, stările cele mai cîntate și exprimate fiind, precum se știe, « dorul », « jalea », « uritul »". Grupate în jurul motivului erotic, versurile din antologie relevă gîndirea, simțul naturii, imaginația sugestivă, corespondența spirituală cu aspectele firii înconjurătoare. Din substanța textelor, avem o viziune nu numai asupra unui univers cosmic, ci a unei mitologii cu personaje lirice, acționînd după un epos aparte intuit și destăinuit de poetul anonim.

Pentru Blaga dorul este cîntat pentru el însuși; dorul este „o stare aproape fără obiect", produs al obiectivității lirice, obiect de pură contemplație. Pentru poetul popular, dorul este definit în termenii unui fenomen natural, propriu întregii naturi, cu tăinuite corespondențe în sufletul individului: „Cine are dor pe lume, /Știe luna cînd apare;/Cine are dor sub soare,/ /Știe luna cînd răsare".

Iubirea discretă e comunicată în poezia populară prin „corespondențe" naturale, luna și stelele devenite în poezie obiecte obișnuite de referință, cu rosturi lumești, cum este acela,

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 409–410, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

de pildă, de a transmite veștile și adesea jalea și dorul. Frecvența elementelor astrale nu este, firește, întîmplătoare : se referă la o mitologie populară, în care poetul anonim percepe arta ca o supremă încîntare : „Vai, bădică, dor ți-o fi,/N-am prin cine te vesti,/Doar pe lună/Voie bună,/Și pe stele/Multă jele,/Și pe vînt/Cîte-un cuvînt".

De multe ori, dorul este de „foc", „pară" și „cărbune" : „Cîtă boală e sub scare,/Nu-i ca dorul arzătoare,/Că dorul unde se pune/Face inima cărbune./Cîtă boală e sub lună,/Nu-i ca dorul de nebună,/Că dorul unde se lasă/Face lacrimilor casă".

Efectul poate fi comparat cu acela al trăznetului, care despică copacii, pîrjolește iarba și pămîntul : „Frunză verde de mohor,/Du-te dor pe la izvor,/Și despică molidul,/Nu-mi despica sufletul ;/Și despică cetina,/Nu-mi despica inima".

Numai blestemul mai poate atenua sau îndepărta dorul neîndurător și capricios : „Să te-ajungă, mîndră,-ajungă/Dorul meu zăcînd pe dungă ;/Și te bată, mîndră, bată/Dorul meu șezînd pe vatră".

Stărilor pe care le provoacă dragostea neîndurătoare ce îmbolnăvește sufletul și trupul, lumea vegetală și toate elementele universului, exprimate prin naive alegorii ale suferinței, le iau locul subtile și vibrante abstractizări :... „M-am trezit și-am pipăit,/Și nimica n-am găsit :/Numai dorul inimii/Scris pe fața perinii,/Cu mătasea genelor/Și cu roua ochilor".

O filtrare delicată a sentimentului de dragoste, nu cu acele manifestări cu surîsuri nevinovate și cu gingașe fremătări ale începutului de dragoste : „Frunză verde grîu mărunt,/De îndrăgostit ce sînt/Nu văd iarba pe pămînt,/Nici luna pe cer mergînd./Nu știu luna pe cer merge,/Ori puica-mi la apă trece...", ci cu durerea și dorul care pot să se înăbușe uneori : „Dorul, bade, de la tine/Peste mare deal îmi vine,/Nicăieri nu se alină/Pîn-la mine la inimă...", să se mistuie pînă la distrugere altă dată : „Rele-s, bade, frigurile,/Da-s mai rele dragostile./Maica din friguri mă scoate,/Dar din dragoste nu poate".

Accentul dureros și etapele sentimentului apăsător și obsedant fac să încolțească în suflet teama, îndoiala, nostalgia și durerea iubirii nerealizate : „Cine m-a dat dorului/Aibă casa cucului/Și odihna vîntului./Că nici cucul n-are casă,/Nici vîntul țară aleasă".

Caracteristic este modul popular de formulare a tulburărilor afective, stilul care tinde să se traducă în imagini de ordin estetic, să se definească prin funcțiuni care țin de esența procesului artistic.

Poporul nostru percepe viața, într-o largă măsură, sub specia frumosului. Poezia populară este grăitoare sub aspectul valorilor estetice și al instinctului acestor valori. Femeia iubită este comparată cu „îngerii" și „icoanele" : „Mîndrele-s ca îngerii", „Mîndrele-s sfinte icoane"... cu stelele de pe cer „Și mai mari și luminoase,/Nu-s ca mîndra de frumoase". Mersul iubitei este frumos : „C-așa merge de frumos,/Gîndești că scrie pe jos". Mîndra știe a săruta : „Mult mă mir de lelița,/Frumos știe-a săruta./Are buze dulci subțiri/Ca doi pupi de trandafiri".

Mîndrul este „floare dulce,/Unde te-aș găsi te-aș smulge,/...Și te-aș măcina mărunt/La morișca de argint ;/Și te-aș cerne/Prin sprîncene"... Emoția și împărtășirea dragostei nu se scriu cu cerneală obișnuită, „Ci mi-o scrie cu argint,/S-o știu că-i de la iubit". Pentru poetul popular gestul de a scrie capătă semnificații și nuanțe subtile pe care le surprindem în asimilarea dorului și a iubirii.

Opunentul urît-frumos, foarte des întîlnit în poezia populară, ca și în antologie, este redat în imagini ca acestea : „Cine-a scornit urîtu,/Fie-i trupu ca lutu/Și fața ca pămîntu./Cine-a scornit dragostea,/Fie-i trupu ca floarea,/Fața ca dumineca.".

Varietatea, frumusețea și autenticitatea textelor sînt grăitoare pentru discernămîntul și gustul ales al autorului antologiei. Selecționarea pieselor vădește grija lui Lucian Blaga pentru calitatea literară a textelor. Așa cum ne lămurește nota asupra ediției, textele conțin deosebiri de transcriere față de formele existente în sursele utilizate, chiar dacă unele texte nu provin din surse primare. Unele forme particulare locale au fost transcrise literar ; altele

https://biblioteca-digitala.ro

au fost redate în formă regională, fără însă ca această inconsecvență filologică să dăuneze calității stilistice a antologiei.

Omagiu prețios adus poeziei populare, antologia răspunde sarcinii ce i se cuvine, dovedind cu prisosință legătura autorului cu poezia populară și reflectînd totodată o imagine mai autentică și mai amplă a resorturilor afective ale lui Lucian Blaga.

Sabina C. Stroescu

GHEORGHE VRABIE, *Balada populară română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, 546 p., cu 10 tablouri sinoptice, 10 hărți și 25 figuri în text.

Consecvent unor vechi preocupări, Gheorghe Vrabie se prezintă de data aceasta în fața cititorului cu un studiu de mai largă întindere unde sintetizează rezultatele la care a ajuns în cercetarea eposului versificat.

Conceput în două mari părți, studiul lui Gheorghe Vrabie se ocupă de „Problemele de bază ale eposului român" (p. 10—63) și apoi urmărește principalele aspecte teoretice ale cîntecului epic, dar de data aceasta pe „Teme—motive—cicluri" (p. 67—492).

În prima parte sînt prezentate părerile unor folcloriști înaintași despre cîntecul bătrînesc (p. 11—32), mediul social și tipurile de cîntăreți (p. 32—37), mijloacele tipice de exprimare (p. 37—60) și, în sfîrșit, spațiul eposului român (p. 60—63).

Prezentarea celei de-a doua părți este făcută potrivit clasificării eposului cîntat la care se oprește autorul, și anume: 1) *Balada legendară* (p. 67—216), în care include Meșterul Manole, Călătoria fratelui mort, Cîntecul șarpelui, Nunta soarelui, Cîntecul gerului, Alte motive legendare (Antofiță a lui Vioară, Dălea Dămian) și Baladele-basm; 2) *Balada păstorească* (p. 217—293), în care pe lîngă Miorița sînt incluse și alte motive, ca Șalga, Dolfa, Ciobanul fecior de domn, Dobrișanu — ciobanul pretendent la domnie; 3) *Cîntecul istoric sau de curte* (p.295—312), cuprinzînd Jurnalele scrise sau orale și Plăsmuirile romantice; 4) *Balada antiotomană* (p. 313—360), cu Balade populare-jurnale orale, Ciclul țarigrădean sau al Novăceștilor și Balada porturilor dunărene; 5) *Balada antifeudală* (p. 361—437), inserînd Tipuri de haiduci-cavaleri, Tipuri de haiduci-hoțomani și Tematica birului greu; 6) *Balada familială* (p. 439—492), care cuprinde Proba iubirii, Travestirea, Cîntecul nunului și Reîntoarcerea pe neașteptate.

După cum se vede din prezentarea sumarului, cercetătorul a desprins motivele și temele cele mai semnificative, punînd în lumină variantele care au circulat mai intens și sînt realizate din punct de vedere artistic.

Adăugăm că studiul propriu-zis este precedat de o *prefață* a autorului (p. 5—7) și se încheie cu un scurt capitol intitulat *Semnificații — perspective* (p. 493—502), în care sînt prezentate stadiul actual al cîntecului bătrînesc și perspectiva evoluției sale viitoare. Nu lipsesc, de asemenea, *tabloul colecțiilor de periodice utilizate în text* (p. 503—505), *rezumatul în limba engleză* (p. 507—526), un *indice de materii* (p. 527—535) și un *indice de nume proprii* (p. 536—543), menite să faciliteze consultarea lucrării.

Prezentînd cititorului problemele pe care urmărește să le dezbată și motivele care l-au determinat să adopte un anumit mod de abordare a acestora, Gh. Vrabie face unele precizări interesante chiar în Prefața care deschide volumul. Pentru că în cele ce urmează vom analiza și în ce măsură autorul a reușit să-și realizeze intențiile vom enumera cîteva dintre acestea.

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, Gh. Vrabie porneşte de la constatarea că, dintre toate creaţiile populare, balada a fost cel mai mult studiată, cercetătorii oprindu-se cu deosebire asupra unor aspecte istorice ale ei sau asupra unor motive. „Dar — precizează autorul —, oricît de temeinice ar fi rezultatele unor astfel de investigaţii, pînă la urmă este necesară şi cercetarea de ansamblu, mai cuprinzătoare, care are darul să deschidă perspective ştiinţifice asupra genezei, evoluţiei şi specificului naţional al eposului românesc"[1]. Şi în continuare: „Lucrarea de faţă urmăreşte să răspundă tocmai unor astfel de cerinţe. Fără să părăsim spiritul cercetării monografice am încercat să lărgim sfera observaţiilor şi asupra altor aspecte şi motive, — tot atît de realizate artistic şi tot atît de importante tematic ca şi cele despre care s-a vorbit şi se vorbeşte atît de des"[2].

Reţinem deci necesitatea studierii în ansamblu a cîntecului epic — şi nu numai a acestuia — fără a renunţa totuşi la studiile monografice. Studiile de ansamblu, existente şi pînă la prezenta lucrare, vor permite generalizarea unor concluzii şi desprinderea acelor trăsături specifice atît ale cîntecului bătrînesc, cît şi ale folclorului în general.

Cel de-al doilea citat delimitează accepţiunea „cercetării de ansamblu" şi felul în care a înţeles Gh. Vrabie s-o concretizeze în paginile lucrării sale.

Merită subliniată în acelaşi timp observaţia autorului că, în afara motivelor şi baladelor devenite „clasice" (Mioriţa, Meşterul Manole etc.), există în folclorul românesc şi alte cîntece bătrîneşti a căror realizare artistică nu e cu nimic inferioară celor amintite, fără însă a se bucura de aceeaşi atenţie.

În sfîrşit, vom încheia enumerarea problemelor cuprinse în prefaţă, fără a le epuiza şi cu intenţia de a reveni asupra lor, cu un alt citat care ne va edifica asupra unghiului din care este privită balada populară în perspectiva istorică, autorul subliniind că lucrarea „valorifică o parte din creaţia artistică a maselor, ca una din cele mai preţioase moşteniri a[3] trecutului"[4].

Prima parte a studiului intitulată „Din problemele de bază ale eposului român" începe prin prezentarea concepţiilor despre baladă ale unor folclorişti înaintaşi şi contemporani, autorul insistînd asupra contribuţiei lui V. Alecsandri, A. Russo, At. Marian Marienescu, G. Dem. Teodorescu, N. Densuşianu, G. Coşbuc, V. Oniţiu, N. Iorga, D. Caracostea şi P. Caraman la elucidarea unor probleme teoretice ale baladei. Analiza părerilor folcloriştilor contemporani ca I. C. Chiţimia, Al. I. Amzulescu şi M. Pop se reduce la critica încercărilor acestora de a stabili o clasificare a eposului cîntat, fără ca autorul să reţină vreunul din elementele aduse în discuţie pentru a-l valorifica. De altfel, Gh. Vrabie constată că „problema orînduirii în cicluri ori grupe mai numeroase este în funcţie de însăşi concepţia autorilor despre geneza şi substraturile de viaţă pe care le conţin baladele"[5].

Această luare de poziţie îl determină pe Gh. Vrabie să adopte o clasificare, puţin diferenţiată de cea a lui G. Dem. Teodorescu, care suportă discuţii de principiu, deoarece nu poate răspunde stadiului la care au ajuns cercetările moderne ale eposului versificat.

Aşa, de pildă, provoacă nedumerire includerea în ciclul *Cîntecului istoric sau de curte* a capitolului *Plăsmuiri romantice*, în care sînt prezentate creaţii pseudofolclorice aparţinînd lui V. Alecsandri şi At. Marian Marienescu. Fără a fi intrat vreodată în circuitul folcloric, aceste creaţii, interesante pentru concepţia autorilor şi mentalitatea epocii, şi-ar fi găsit locul în prima parte a lucrării. În felul acesta s-ar fi întregit imaginea contribuţiei celor doi

---

[1] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966, p. 5.
[2] *Ibidem.*
[3] Construcţii gramaticale discutabile şi greşeli de corectură nemenţionate în erata de la sfîrşitul volumului mai întîlnim şi la paginile 5, 7, 12, 19, 20, 21, 25 ş.a.m.d.
[4] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 7.
[5] *Ibidem*, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

la istoria folcloristicii româneşti şi s-ar fi evitat eventuale confuzii în mintea cititorului mai puţin avizat.

Neintenţionînd să facem o analiză amănunţită a criteriilor care au stat la baza stabilirii grupelor de balade amintite, vom sublinia numai faptul că va fi greu să se ajungă la un punct de vedere comun în această problemă pînă cînd nu se vor elucida teoretic unele aspecte ale abordării clasificării cîntecului bătrînesc.

Pentru a ilustra modul de transmitere a cîntecului bătrînesc, Gh. Vrabie, după ce evocă figura unor vestiţi cîntăreţi populari din secolul trecut (Petrea Creţul Solcan, Todor Lăutaşu, Mărcea Giucă etc.), exemplifică învăţarea cîntecului epic prin cele conţinute în povestirea lui Rainer Maria Rilke „Cum muri cîntînd bătrînul Timotei". Nu se dă nici un exemplu de rapsod contemporan nouă, iar povestirea lui Rilke e cu atît mai puţin propice demonstraţiei, cu cît e vorba în primul rînd de o operă literară în care elementele transpunerii artistice prefigurează realitatea, fiind vorba şi de un alt mediu.

Acelaşi procedeu este folosit şi în tratarea mijloacelor tipice de exprimare, unde autorul reia unele concluzii expuse într-un studiu publicat anterior. Sînt astfel analizate formulele iniţiale, mediane şi finale, precum şi o serie de figuri de stil care se bazează tot pe repetarea unor sintagme sintactice ca anafora, epifora, anadiploza şi paronomaza cunoscute şi de literatura oratorică a antichităţii. Şi de această dată constatăm o rămînere în urmă a cercetării faţă de concluziile şi metodele de cercetare a structurii cîntecului epic folosite de folcloristica modernă.

La rîndul său, cea de-a doua parte a studiului, intitulată „Teme — motive — cicluri", ridică de asemenea o serie de probleme interesante.

Despre *balada legendară* autorul afirmă că e comună tuturor popoarelor, bardul anonim din lumea satului românesc ridicînd „în sfera artei folclorice tradiţii şi legende întîlnite în opere ca *Edda*, *Beowulf* sau *Niebelungenlied* şi *Chansons des Gestes*. Căci un erou ca Iovan Iorgovan reînnoieşte figura lui Siegfried sau Perseu, soarele din balada *Nunta soarelui* e Helios, care coboară în lumea « de dincolo », ca şi Ulisse în Odisseea; Voichiţa din balada cu acelaşi nume, răpită de fratele strigoi, e Helga". De aici Gh. Vrabie trage concluzia potrivit căreia „baladele legendare ale românilor se întîlnesc cu toate, de aceeaşi natură, aflate în folclorul multor popoare" [6].

Ideea nu este nouă, fiind pusă în discuţie încă de G. Coşbuc [7] şi reluată de Vrabie, care arată că „în eposul românilor se găseşte un număr apreciabil de balade şi episoade cu caracter mitologic, comun eposului european. După cum, de asemenea, se întîlneşte un număr şi mai mare al căror subiect şi eroi sînt strîns legate de istoria naţională. Iar balade ca *Voichiţa* sau *Meşterul Manole* conţin în esenţa lor moravuri şi întîmplări tipice folclorului sud-est european, ridicate bineînţeles la rangul de naraţiuni eroice" [8].

Vom trece peste capitolele referitoare la *Meşterul Manole*, *Călătoria fratelui mort* şi *Cîntecul şarpelui* subliniind integrarea acestor categorii în sferele mai largi ale folclorului universal şi, mai ales, ale celui sud-est european, modalitatea de prezentare a lor fiind cea comparativă. Din acest punct de vedere Gh. Vrabie reuşeşte o imagine de ansamblu a acestei categorii, imagine întregită cu descrierea variantelor sud-est europene şi a părerilor unor folclorişti străini, cu prezentarea unor hărţi şi tablouri sinoptice menite să configureze mai bine specificul, laturile comune, răspîndirea şi caracterul fiecărui motiv în parte. De altfel şi spaţiul acordat în economia lucrării este mai întins (cca. 140 pagini).

Ne vom opri mai mult asupra ciclului *Baladei păstoreşti*, întrucît discuţiile în jurul semnificaţiei motivului mioritic s-au intensificat şi se pare că folcloriştii au ajuns la o anumită cristalizare a părerilor în sensul unei rezolvări acceptabile.

---

[6] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 67.
[7] G. Coşbuc, *Elementele populare*, în „Noua revistă română", Bucureşti, 1900.
[8] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu mai bine de doi ani în urmă prof. Mihai Pop, vorbind unui grup de tineri interesați în cunoașterea folclorului nostru, remarca că în *Miorița* avem expusă, într-o modalitate proprie, concepția despre lume a poporului nostru. Elementul epic — descrierea coborîrii turmelor, complotul și episodul oii năzdrăvane — constituie pretextul artistic al introducerii testamentului ciobanului, prin esență liric, în care este expusă concepția poporului despre viață și moarte, o concepție străină interpretărilor mai vechi și mai noi despre „mistica morții", „resemnare" și „seninătate". Este vorba despre atitudinea în fața morții, o atitudine firească dacă ținem seama de inevitabilitatea actului, în care ciobanul își exprimă dragostea de viață, de cei rămași în această lume, de ocupațiile sale cotidiene, de tot ceea ce l-a înconjurat. După moarte, socotită în concepția poporului ca o trecere dintr-o lume în alta, ciobanul dorește să nu rupă legătura cu cei și cele rămase, să fie în permanență însoțit de ele.

Într-o lecție ținută la cursurile de vară și colocviile științifice de la Sinaia, prof. M. Pop lărgește sfera observațiilor, aducînd unele precizări prețioase pentru viitoarele cercetări. „Pe un plan poetic mult mai larg, afirmă domnia sa, unele metafore-simbol ce incifrează străvechi concepții despre lume capătă în momentele de mare tensiune din culmile creației poetice românești — în *Miorița* și *Meșterul Manole* sau în mitul marii călătorii — rolul de mediator. Simbolurile cu valențe străvechi devin astfel axul în jurul căruia se încleștează mari frămîntări sufletești, mediatorul care rezolvă catartic opoziții definitive. În opoziția dintre viață și moarte din *Miorița*, testamentul ciobanului, portretul lui și mai cu seamă moartea-nuntă, are rol de mediator. Prin metafora-simbol « moarte/nuntă » poezia ajunge la o dezlegare senină de mare potență artistică a marii tensiuni ce o domină"[9].

Ne însușim această părere, cu convingerea că va trebui reluată în studii mai ample, unde să fie reanalizate toate argumentele și părerile atît de controversate pînă acum, precum și toate elementele care să ducă la înțelegerea *Mioriței* ca un aspect al unui întreg, în contextul nu numai al cîntecului epic în special, ci al folclorului în general. Raportarea la unele credințe și obiceiuri străvechi, care să ducă la cunoașterea și înțelegerea concepției de viață a mediilor folclorice, este în acest caz nu numai utilă, dar și hotărîtoare. Cu atît mai mult cu cît această mentalitate nu e proprie numai *Mioriței*, ci și altor creații, unele chiar contemporane.

Iată, de exemplu, un text care circulă cu destulă intensitate în zilele noastre și în care întîlnim nu numai aceeași concepție de viață, dar și aceeași modalitate de introducere a testamentului :

Foaie verde fir mohor,
Ionele puișor,
Un'ți-a fost soarta să mori,
Sub roatele de tractor,
Venind de la tîrgușor.
Tractorul s-a ambalat
Și sub roate te-a băgat.
Și-am lăsat cu jurămînt
Cine m-o băga-n mormînt
Să nu mă bage adînc,
S-aud tractoarele-arînd
Și pe mîndra suspinînd
Și pe măicuța jălind[10].

---

[9] Mihai Pop, *Limbajul poetic al creațiilor folclorice românești*, Universitatea București, cursurile de vară și colocviile științifice, Sinaia, 25 iulie — 25 august 1966, text dactilografiat.

[10] Textul a fost auzit în satul Fierbinții de Jos, rn. Urziceni, unde *Miorița* nu este cunoscută decît ca poezie citită în cărțile de școală, dar unde există și acum un „drum al oilor".

https://biblioteca-digitala.ro

Vom mai reține atenția cititorului cu încă două exemple, de astă dată din sfera cîntecelor de război:

Dacă mor, mîndruță, mor,
Să mă-ngropi lîngă izvor,
S-aud apa vijiind,
Cucu'codrului cîntînd.

și

De cumva s-a întîmpla
Să mor în Italia,
Mîndră, nu te supăra,
Pe mine m-or îngropa
În pădurea brazilor,
La mirosul florilor.
Vîntul jalnic va sufla,
Brazii-nceț s-o legăna,
Păsările m-or cînta... [11]

Apropierea acestor texte de *Miorița* este făcută fiindu-ne clare diferențele existente, dar avînd convingerea unor puncte comune în ceea ce privește concepția despre viață — evoluată și ea într-o anume direcție. Exemplele de natura celor de mai sus se pot înmulți și, pentru elucidarea problemei în discuție, vor trebui adăugate noi constatări de mitologie, etnografie, istorie etc., toate îndreptate în același scop: înțelegerea concepției despre viață a poporului nostru, înțelegere care va facilita explicarea ei, așa cum este reflectată în creația poporului, în spiritul respectării adevărului.

În lucrarea de care ne ocupăm Gh. Vrabie se apropie oarecum de acest punct de vedere atunci cînd afirmă textual: „Socotim că nu este vorba de fatalism, sau de o concepție speculativă, idealistă, a poporului. Aflat în singurătatea de necuprins, ciobănașul își exprimă față de moartea inexorabilă cele din urmă dorințe ale unui om ce și-a iubit profesiunea de cioban: să fie înmormîntat alături de stînă și de turmă, în preajma a tot ce iubise, străvechi obicei din viața tuturor popoarelor" [12].

Cercetarea *Mioriței*, precum și prezentarea celorlalte balade păstorești ca noi „laturi ale Mioriței" [13] vin să demonstreze valabilitatea acestei concluzii.

Caracterul prezentării noastre ne obligă să nu mai stăruim și asupra altor aspecte ale studiului, într-un sens sau altul, deși discuțiile ar trebui extinse și asupra felului în care autorul a rezolvat o serie de probleme controversate ale eposului nostru. Dacă autorul, așa cum s-a văzut, nu a reușit să depășească unele limite ale unor cercetări mai vechi, neasimilînd o serie de concluzii ale folcloristicii moderne, dacă „cercetarea de ansamblu" nu e cea la care ne așteptam și fusese enunțată în prefață, Gh. Vrabie făcînd tot mici monografii, dacă generalizarea unor concluzii nu se ridică la înălțimea acestei priviri globale, dacă fenomenul folcloric contemporan reține mai puțin atenția autorului, dacă, în sfîrșit, se mai observă, în unele părți, o serie de inconsecvențe care ar pune în încurcătură pe cititor, totuși trebuie să recunoaștem lucrării lui Gh. Vrabie unele merite incontestabile, prețioase pentru cunoașterea eposului versificat.

Dintre acestea vom enumera numai cîteva, după părerea noastră suficiente pentru a echilibra cele menționate mai sus. Lucrarea lui Gh. Vrabie atrage atenția prin încercarea de a prezenta într-un tot unitar problemele de bază ale cîntecului bătrînesc, toate categoriile acestuia în perspectivă verticală și orizontală, investigația fiind extinsă nu numai asupra mate-

[11] Ilie Vărșandan, *Dorul inimii*, poezii poporale de... inv. dir., Arad, 1923, p. 18—19 (nr. 85) și respectiv, p. 24 (nr. 115).
[12] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 262 — 263.
[13] *Ibidem*, p. 283 și 287.

https://biblioteca-digitala.ro

rialului faptic și teoretic nord-dunărean, ci și asupra spațiului sud-est european și chiar a celui universal. În felul acesta cititorul își poate mai ușor forma o imagine asupra problemei, iar cercetătorilor li se oferă gata întocmit un material comparativ, ce urmează a fi exploatat în studii viitoare.

De aici și concluzia că unele deziderate expuse de autor în prefața pe care o semnează sînt perfect realizabile.

Al. Dobre

MIODRAG IBROVAC, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe.* Étude d'histoire romantique suivie du Cours de Fauriel professé en Sorbonne (1831-1832) Paris, Librairie Marcel Didier, 1966, 719 p.+20 pl. + Addenda și erata.

Profesorul Miodrag Ibrovac, de la Universitatea din Belgrad, autor a numeroase și importante studii publicate în franceză și sîrbo-croată, despre viața și opera unor scriitori ca José-Maria de Heredia, A. de Vigny, V. Hugo, J. Racine etc., este și un cercetător renumit al legăturilor culturale franco-iugoslave; a elaborat studii despre Kopitar și francezii, Vuk Karadžić și francezii, ca și despre Auguste Dozon, atît de cunoscut pentru culegerile lui folclorice de la bulgari și sîrbi. După o atît de vastă activitate, autorul a abordat o temă de sinteză relativ la ecoul european al poeziilor populare grecești și sîrbești. Tema este neîndoios de mare importanță și pentru cultura noastră, deoarece se fac referințe în mai multe rînduri la folclorul și la folcloristica românească.

Pe lîngă o bibliografie vastă, constînd din lucrări tipărite, autorul cercetează manuscrisele de la Fauriel, J. Grimm, Kopitar.

Lucrarea se împarte în patru părți: I. *Geneza cîntecelor populare ale Greciei moderne*, II. *Soarta cîntecelor populare ale Greciei moderne*, III. *Cursul lui Fauriel despre cîntecele sîrbești și grecești (prezentare critică)*, IV. *Poezia populară a sîrbilor și grecilor. Curs ținut de Claude Fauriel la Sorbona (1831—1832)*. În introducere, M. Ibrovac prezintă noțiunea de poezie populară în Franța și atitudinea romanticilor față de ea, oprindu-se la primele consemnări, din secolele XII—XIV, trecînd apoi la Montaigne, care a definit pentru prima oară natura și valoarea poeziei populare, la Malherbe, M-me de Sévigné, La Fontaine, Perrault. O atenție și mai mare acordă autorului admiratorului vieții țărănești și marelui prețuitor al poeziilor populare care a fost Jean Jacques Rousseau. Între altele, el are meritul de a fi definit pentru prima oară romanța populară, denumită mai tîrziu baladă, în *Dictionaire de musique* (1765); Rousseau insistă asupra caracterului de întîmplare amoroasă, deseori tragică, al baladei, asupra stilului simplu, emoționant, a gustului puțin antic, a melodiei dulci, naturale, cîmpenești, care își face efectul prin ea însăși, independent de maniera cîntărețului. Urmează apoi prezentarea traducerilor făcute din Ossian și primele culegeri de poezii populare franceze, toate văzute în corelație cu mișcarea folcloristică germană, engleză, spaniolă.

La începutul părții întîi a cărții, M. Ibrovac se ocupă de interesul manifestat în Franța față de Grecia modernă înainte de apariția culegerii de poezii populare publicate de Fauriel. Autorul cercetează descrierile de călătorie în Grecia, care au apărut în general din imbolduri renascentiste, începînd din secolul al XV-lea. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea se creează în Europa un puternic curent filoelen, ai cărui reprezentanți de seamă sînt Vigny, Volney, Condorcet, Chénier, Goethe, Schiller, Hegel, Hölderlin, Milton,

https://biblioteca-digitala.ro

Byron, Shelley. Acest curent a dobîndit mari proporţii în perioada luptelor pentru independenţa Greciei, cînd Franţa şi-a arătat fraternitatea faţă de poporul grec, şi mai ales în primele decenii ale secolului al XIX-lea, cînd marea pleiadă de umanişti francezi elogiază pînă la idolatrie pămîntul grecesc.

Această atmosferă s-a răspîndit şi asupra lui Charles-Claude Fauriel, născut la 1772 la Saint-Etienne, care studiază oratoria la Tournon şi la Lyon, însuşindu-şi foarte bine latina şi greaca, engleza şi italiana. La început face o carieră administrativă. Dar buna lui pregătire şi gustul lui artistic ales s-au făcut apreciate îndată ce a fost introdus în societatea scriitorilor şi a gînditorilor francezi. El se face cunoscut şi unor fruntaşi ai culturii şi literaturii germane şi italiene (de ex., leagă o strînsă prietenie cu Manzoni); publică lucrări de istorie literară şi face numeroase traduceri; în prefaţă la *Conte de Carmagnola* şi *Adelghis* premerge lui V. Hugo în problemele teoriei romantismului. Pentru bunul nume pe care şi-l cîştigase, lui Fauriel i se creează, în anul 1830, o catedră de „literatură străină" la Sorbona.

Faţă de poezia populară, interesul lui Fauriel începe să se manifeste încă pe la anul 1800. Pentru el poeziile populare sînt „cea dintîi istorie, cea dintîi epopee; ele dezvăluie viaţa publică şi privată; ele sînt cuvintele primelor intenţii civilizatoare". În aceste aprecieri putem descoperi şi unele din ideile exprimate de N. Bălcescu şi Alecu Russo. În 1824—1825 Fauriel dă la iveală colecţia sa, ce avea să devină celebră, sub titlul *Chants populaires de la Grèce moderne*, iar în primul an de activitate la Sorbona îşi intitulează cursul *Poezia populară a sîrbilor şi a grecilor*, ceea ce reprezenta un fapt unic în acel timp. Influenţa pe care a exercitat-o culegerea lui în lumea literelor europene a fost deosebit de puternică. Una dintre primele colecţii de poezii populare franceze, aceea a lui Villmarqué, e socotită „din toate punctele de vedere o replică la *Cîntecele* lui Fauriel". El e considerat ca părintele cercetărilor de folclor în Franţa, iar Thierry, Thiers, Michelet şi Mignet l-au recunoscut ca profesor al lor.

Ultimul capitol al părţii întîi a cărţii lui Ibrovac priveşte *elaborarea culegerii lui Fauriel*. Primele lui legături cu Grecia datează încă de pe la 1793, cînd l-a cunoscut pe vestitul umanist şi filolog grec *Koraïs*, pe care N. Iorga l-a caracterizat ca un grec luptător şi om de cultură, şi cu care Fauriel a avut apropiate legături; el s-a bucurat în acelaşi timp de prietenia lui *Andreas Moustoxidi*, om învăţat al vremii sale, foarte apreciat în Italia, unde îşi făcuse studiile de drept. Informatorii lui Fauriel, sau mai exact persoanele care i-au furnizat texte, au fost *Christodoulos Klonaris*, un epiriot, fost institutor la şcoala grecească din Bucureşti, *Nikolaos Savva*, zis şi *Pikkolos*, medic şi scriitor, care a studiat şi activat mai mulţi ani în Bucureşti, *Charles-Benoît Hase*, un german devenit cetăţean francez, elenist de seamă, ş.a. Iarna anului 1823—1824 Fauriel o petrece la prietenul său Manzoni, în Brusuglio, nu departe de Milano, după ce într-un prospect datat martie 1823 îşi anunţase culegerea sub titlul *Chants populaires de la Grèce moderne*. De la Brusuglio, Moustoxidi îl invită să facă împreună o călătorie la colonia greacă din Veneţia şi la Triest, pentru culegeri de poezii populare, ceea ce realizează încă în aceeaşi primăvară. Pe cînd termina călătoria făcută cu Moustoxidi, la Paris apărea volumul întîi al culegerii, care cuprindea „cîntece istorice" (306 — CXLIV p.) şi care s-a vîndut foarte repede, cîştigînd şi o presă deosebit de favorabilă; un an mai tîrziu, în 1825, apărea al doilea volum, care cuprindea şi un „supliment", cu unele texte culese la Veneţia şi Triest, şi era constituit din „cîntece istorice, romanţioase şi familiale" (492 p.). În sfîrşit, al treilea volum plănuit trebuia să cuprindă restul cîntecelor culese în 1824, dar a văzut lumina tiparului abia în 1956, la Atena, iar alte 5 texte sînt publicate prima oară în anexa a patra a cărţii lui M. Ibrovac.

Pentru culegerea sa, Fauriel nu avea un model de urmat. Importantele publicaţii de acest fel ale lui Karadžić, care începuseră să apară cu vreo zece ani mai devreme, îi erau încă necunoscute. Doar culegerea de balade engleze, scoţiene şi irlandeze a lui W. Scott putea s-o fi avut în vedere şi se pare că între cele două lucrări există unele legături.

https://biblioteca-digitala.ro

În amplul său *Discurs preliminar*, el prezintă probleme de istorie, ciclurile poeziei populare greceşti, trecutul ei, autorii şi provenienţa ei, precum şi valoarea ei estetică.

Ecoul european al culegerii lui Fauriel e urmărit de M. Ibrovac în partea a doua a monografiei sale, foarte bogată în informaţii, în care stăruie mai ales asupra felului în care a fost imitată şi apreciată în Franţa, Germania, Austria, Anglia, în ţările slave, în Italia şi Grecia. Nu e locul să ne oprim asupra elogiilor, de altfel unanime, aduse lui Fauriel. Totuşi, pentru a ne da seama de proporţiile ecoului avut de această lucrare, notăm că ea s-a bucurat de aprecierea unora dintre cei mai de seamă scriitori şi oameni de cultură ai epocii, cum au fost Sainte-Beuve, V. Hugo, P. Mérimée, J. W. Goethe, J. Grimm, J. Kopitar, J. Bowring, F. Miklošić ş.a.

Pentru a-şi pregăti expunerea despre cursul lui Fauriel, M. Ibrovac avea nevoie să cerceteze şi culegerile de poezie populară sîrbă publicate înainte de 1830, şi felul în care fuseseră ele receptate în străinătate, ceea ce realizează în capitolul întîi al părţii a treia. Capitolul se poate subîmpărţi în două : culegerile dinainte de Karadžić (ale lui Kačić şi de Fortis) şi cele ale „părintelui literaturii sîrbe moderne". Se ştie că poeziile populare sîrbeşti au avut şansa de a fi culese mai devreme decît cele greceşti. După unele momente mai puţin importante, ele încep să fie cunoscute încă de prin 1774, cînd abatele de Fortis şi-a tipărit celebrul său *Viaggio in Dalmazia*, în care publică şi balada despre *Soţia lui Asan-Aga*, baladă care avea să facă o mare carieră literară în secolul al XIX-lea, mai ales datorită traducerii ei de către Goethe. Dar prin colecţiile sale foarte numeroase, care au început să apară încă din 1814 şi au fost traduse devreme în germană, franceză şi engleză, Karadžić a fost cel care a creat marele roman al poeziilor populare sîrbeşti.

După acest tur de orizont, pe care-l face urmărind numeroasele publicaţii şi traduceri europene ale poeziilor populare greceşti şi sîrbeşti, M. Ibrovac trece la studiul carierei de profesor a lui Fauriel, discută cursul acestuia, iar apoi publică, adnotate, chiar şi lecţiile ţinute de el în 1831—1832.

Cursul lui Fauriel, cuprins în partea a patra a cărţii lui Ibrovac, se deschide cu o lecţie introductivă despre interesul pe care-l prezintă compararea poeziilor populare, după care el dă informaţii despre istoria sîrbilor, despre culegerile şi traducerile făcute în domeniul poeziilor populare sîrbeşti, asemănările lor cu cele greceşti, şi încearcă să răspundă la întrebarea care dintre cele două popoare a avut rolul precumpănitor în acţiunea de influenţare a celuilalt, acordînd prioritate grecilor.

A doua lecţie Fauriel o consacră *cîntecelor familiale* ale grecilor şi sîrbilor, de cele mai multe ori texte scurte, lirice, în cadrul cărora distinge cîntecele de nuntă, de anul nou, de ploaie. Tuturor acestor categorii de cîntece le descrie cadrul de desfăşurare, apoi alege fragmente ilustrative, traduse în versuri sau în proză, iar în încheiere observă că între cîntecele celor două popoare sînt asemănări care merg pînă la identitate în ceea ce priveşte tonul, sentimentele şi motivele literare, deosebindu-se totuşi între ele prin detalii. Continuîndu-şi prezentarea, în lecţia următoare se ocupă de cîntecele de muncă, de cele de dragoste, de dragostea de frate şi dragostea filială, precum şi de cîntecele funebre. Cea mai mare admiraţie i-o trezesc acestea din urmă, numite şi cîntece miriologice, pe care le consideră ca „una dintre producţiile cele mai admirabile ale poeziei populare a grecilor moderni" şi „opera unui întreg popor, produs caracteristic al imaginaţiei sale, o manifestare a felului de a simţi natura şi viaţa : cu un cuvînt, un rezumat al întregii sale poezii".

Începînd din lecţia a patra a cursului său, Fauriel se ocupă în trei şedinţe succesive de cîntecele narative greco-sîrbeşti. Începe cu cele pe care le consideră produsul invenţiunii pure, şi anume cu „romanţa greacă de mare frumuseţe" intitulată „La jeune fille et Charon" pe care o traduce în mai multe variante publicate în culegerea lui. El e reţinut de „compoziţia remarcabilă", de admirabilul simţ poetic al cîntăreţului popular, care a ştiut să creeze o povestire cu un caracter atît de dramatic, atît de viu, atît de profund". Lecţia se încheie cu prezen-

https://biblioteca-digitala.ro

tarea a două balade dintre cele mai impresionante : cea sîrbească despre *Soţia lui Asan-Aga* şi cea grecească intitulată *Răpirea.*

În două lecţii următoare sînt prezentate baladele : *Gruiţa, Simion, copil găsil, Zidirea cetăţii Skadar, Însurătoarea lui Todor Jakšić, Însurătoarea lui Todor Stalać, Nunta lui Maxim Crnojević.* Acestea sînt balade sîrbeşti cărora Fauriel nu le găseşte paralele în poezia populară a grecilor. Nici chiar cîntecului despre *Zidirea cetăţii Skadar* nu-i cunoaşte corespondentul grec, deoarece el n-a avut norocul de a-l culege, acest merit rămînînd, după cît se pare, unui alt culegător celebru al poeziei populare greceşti, anume italianului Niccolò Tommaseo, care l-a publicat în 1842. Totuşi, frumuseţea variantei sîrbeşti nu-i putea scăpa nici lui Fauriel, care, după Grimm, o consideră ca pe „unul dintre cele mai impresionante cîntece ale tuturor popoarelor şi timpurilor".

Urmează două lecţii consecutive, consacrate de data aceasta „romanului grec", legîndu-le de cele precedente prin constatarea că, într-un fel sau altul, ambele ar avea un caracter de „mici romane poetice". Romanele care îi reţin atenţia sînt cele intitulate *Lybistros şi Rodamnè, Bertrand şi Chrysantza, Athestis de Cythère* şi *Erotokritos.*

Alte trei lecţii se opresc asupra „cîntecelor eroice" ale slavilor în general, ale sîrbilor şi parţial ale grecilor. Prin cîntece eroice înţelege pe cele care celebrează faptele de curaj, şi gloria vitejilor popoarelor. Dar înainte de a intra în prezentarea diferitelor cîntece eroice, Fauriel face cîteva consideraţii generale. El observă că, deşi prezintă teme din istoria popoarelor respective, ele sînt în întregime ficţiune, păstrînd amintirea unui fapt istoric sau a unui personaj, fără particularităţile lor reale, ci înzestrîndu-le cu însuşiri conforme cu concepţia poporului în legătură cu ele. Se opreşte apoi asupra *Cîntecului rusesc al lui Igor* şi asupra unor cîntece similare cehe. Trecînd la cîntecele eroice ale sîrbilor, el acordă o lecţie întreagă celor relative la *Marcu Kraljević*, găsind unele asemănări cu cel grecesc despre *Moartea lui Kolokotronis.* Fauriel constată că figura lui Marcu Kraljević, acest „Roland sau Cid" al sîrbilor, căzut la 1392 în cursul bătăliei de la Rovine, a atras o mulţime de cîntece populare şi tradiţii, cu un caracter mai mult sau mai puţin fantastic, care-i prezintă vitejia şi forţa fizică prodigioasă într-o suită de tablouri de mare originalitate. *Doicin bolnavul* şi *Nunta lui Dušan* constituie obiectul celei de-a doua lecţii privitoare la cîntecul eroic sîrbesc.

După această lecţie, Fauriel e nevoit să-şi întrerupă, fără a le mai relua, prelegerile folclorice, pentru a-şi putea încheia în schimb cursul despre poezia provensală, pe care-l susţinea în acelaşi timp. Într-un manuscris s-a păstrat însă proiectul ultimelor două-trei lecţii, care ar fi urmat să prezinte *bătălia de la Cosovo şi pe uscoci*, cîntecele greceşti despre *clefţi*, precum şi pe cele relative la *războaiele insurecţionale* ale sîrbilor şi grecilor şi *concluziile* generale ale cursului. Pentru prima dintre aceste lecţii, el îşi pregătise chiar şi traducerea baladei despre *Ţarul Lazar şi ţarina Miliţa.*

Aici se încheie aşadar programa primului curs universitar despre poezia populară. Privindu-l atent, ne dăm seama că el cuprinde un material bogat, prezentat amănunţit, de un om foarte învăţat, cu mult gust artistic şi entuziasm. Găsind în Miodrag Ibrovac un cercetător experimentat şi devotat, Fauriel devine pentru folcloristul de azi mult mai cunoscut decît pînă acum, rămînînd să fie studiat şi citat.

Întorcîndu-ne la cartea lui Miodrag Ibrovac, care mai cuprinde cinci apendice (prospectul la culegerea lui Fauriel, foaia de titlu a acesteia, precum şi trei categorii de texte rămase inedite între manuscrisele lui), un indice al numelor de persoane citate şi un tabel al ilustraţiilor — regretăm doar lipsa unei liste bibliografice a tipăriturilor cercetate de autor —, trebuie să remarcăm bogăţia informaţiei, ritmul intens cu care e urmărită tema, aducînd astfel o contribuţie de valoare la istoria folcloristicii europene.

Ion Taloş

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, *Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX-începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * *Studii de istorie literară şi folclor*, 1964, 248 p., 11, 50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic*, 1963, 187 p., 4, 75 lei.

* * * *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838*, ediţie critică de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 5, p. 337 — 420, Bucureşti, 1967

I.P.I. — c. 5642

43.407

Lei 12. —